



MAGISTER CHORALIS.

Theoretisch-praktische Anweisung

zum

Verständnis und Vortrag des

authentischen römischen Choralgesanges,

bearbeitet von

Fr. Xav. Haberl.



Neunte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit Druckgenehmigung des Hochw. Bischöfl. Ordinariates Regensburg.

1890.

Regensburg, New York & Cincinnati.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet,

Typograph des heil. Apostol. Stuhles.


Library of


VET TES EN
NOV TAM TVM
Dei
Sub Numine
Viget



MAGISTER CHORALIS.

Theoretisch-praktische Anweisung

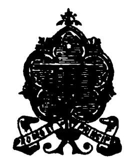
zum

Verständnis und Vortrag des

authentischen römischen Choralgesanges,

bearbeitet von

Fr. Xav. Haberl.



Neunte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit Druckgenehmigung des Hochw. Bischöfl. Ordinariates Regensburg.

1890.

Regensburg, New York & Cincinnati.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet,

Typograph des heil. Apostol. Stuhles.

Imprimatur.

Ratisbonæ, die 17. Aprilis 1887.

M. Dandl, Vic. in Spirit. Gen.

Vorwort.

Durch die Einheit in der Liturgie die Einheit im Glauben auszusprechen und kundzugeben,[1]) war vor und nach Gregor dem Grossen, dessen vor dreizehnhundert Jahren erfolgte Erhebung auf den Stuhl Petri in diesem Jahre zu Rom in besonderer Weise gefeiert werden wird, das Bestreben des römisch-katholischen Kirchenoberhauptes und der Organe desselben.

Wenn im Laufe der Jahrhunderte, teils durch Sorglosigkeit und Unachtsamkeit, teils durch üble Gewohnheiten und eigenwilliges Eingreifen einzelner Personen, Störungen und Verschiedenheiten ernstlicher Natur zu Tage traten, so wusste die Autorität immer die richtigen Mittel und Wege zu finden, um wieder allmählich zur Einheit zu führen.

Als sich vor dreissig Jahren und früher zahlreiche unter einander verschiedene Antiphonarien, Gradualien, Ritualien u. s. w., welche den römischen Choralgesang zu enthalten vorgaben, an den Chorsänger herandrängten, pflegte er sich nach eigener Wahl und Anschauung für die eine oder andere Ausgabe zu entscheiden. Wohnte

[1]) Joh. Cottonius schreibt im 11. Jahrh. *(Gerb. Script. Tom. II. p. 260)*: *Cum enim constet, quod unus Dominus una fide, uno baptismate, et omnino morum unitate oblectetur, quis non credat quod idem ex multiplici cantorum discordia, quam non inviti, neque ignorantes, sed voluntarie constrepunt, offendatur?* „Ein Glaube, eine Taufe, Einheit in der Sittenlehre ist dem einen Herrn sicher wohlgefällig. Wer kann also zweifeln, dass Gott durch die so vielfache Zwietracht der Sänger beleidigt wird, wenn dieselben, nicht etwa unabsichtlich oder aus Unwissenheit, sondern mit Vorsatz und aus Eigenwillen von einander abweichen?“

er aber dem katholischen Gottesdienste in einer anderen Kirche oder Diözese, oder, bei der Leichtigkeit der modernen Verkehrsmittel, in einem anderen Lande bei, so schien ihm der heimische, ortsübliche Choralgesang wieder fremd und verschieden. Die liturgischen Gebete und Zeremonien fand der Katholik in jeder Kirche seines Glaubensbekenntnisses gleich, nur in den liturgischen Gesängen waltete bunte Mannigfaltigkeit. Die Folge war, dass der Zweifler entweder den liturgischen Gesang ganz vernachlässigte, oder ihn für eine gleichgiltige, dem Belieben und Geschmacke des Individuums anheimgegebene Modesache zu halten sich gewöhnte, oder bald diesem Gelehrten, bald jener Tradition, bald diesen Errungenschaften der Archäologie und wissenschaftlichen Forschung, bald jener Empfehlung und gepriesenen Ausführung folgen zu müssen glaubte.

Seit Vollendung der authentischen Gesangbücher, welche die ganze Liturgie der Kirche umfassen, kann die Einheit mit der römischen Kirche auch im Gesang wieder hergestellt werden, nachdem sie in den Gebeten und Zeremonien seit dem heil. Konzil von Trient nach langem Widerstreben und Kämpfen gegen Herkommen und Gewohnheit erreicht war. Die Geschichte dieser Arbeiten und Bemühungen ist teils in §. 2 dieses Lehrbuches, teils in dem päpstlichen Breve zu lesen, welches Leo XIII. am 26. April 1883 in dieser Angelegenheit erlassen hat, und das S. 243 in deutscher Übersetzung mitgeteilt ist.

Vorliegendes Lehrbuch hat sich zur Aufgabe gemacht, die Art und Weise der richtigen Ausführung der authentischen Choralgesänge auf Grund der Geschichte und Tradition zu lehren.

Auch der Verfasser dieses Lehrbuches war bis zur vierten Auflage (1873) der brennenden Frage schwankend gegenüber gestanden, und glaubte durch gewissenhafte

Benützung auftauchender Privatansichten und Herbeiziehung verschiedener Lesearten jedem etwas bieten zu müssen, obwohl er dabei die Erfahrung machen musste: „Um gerade so zu sein, wie jeder uns haben möchte, dürften wir eben gar nicht sein.“ [1])

Seitdem die Authentizität der römischen Gesangsweisen feststeht, und der Wille des heil. Vaters gegen die Anschauungen, Bestrebungen und Wünsche der Archäologen des Kongresses von Arezzo unzweideutig ausgesprochen ist, konnte man nicht mehr zweifeln, dass nur die oberste kirchliche Autorität zur Einheit im Gesange führen und die Zwietracht der um die besten Melodien streitenden Parteien zum Schweigen bringen kann. [2])

Die Notenbeispiele dieses Lehrbuches sind ausschliesslich den typischen Ausgaben der authentischen römischen Choralbücher entnommen, sowohl als Illustrationen der theoretischen, aus den mittelalterlichen Schriftstellern entlehnten Darlegungen, als auch für den Unterricht in den Intonationen des Priesters und Klerikers.

Seit Dezember 1883 sind durch die päpstliche Kommission einheitliche Prinzipien in Bezug auf Wahl der Schlüssel, Anwendung der ▪ ▪ ♦, Trennung längerer Neumengruppen u. s. w. festgesetzt worden; diese Einigung in Bezug auf konsequente Schreibweise ist als ein letzter wichtiger Schritt besonders für Erzielung einheitlicher Vortragsweise zu bezeichnen, und hier nicht bloss durchgeführt, sondern in einem neuen Paragraph (44) näher erläutert.

---

[1]) Deutinger in der Vorrede zum „Prinzip der neuen Philosophie“.

[2]) Guido von Arezzo schreibt (bei *Gerb. l. c. Tom. II, 20): Illud præterea scire te volo, quod in morem puri argenti omnis cantus quo magis usitatur, eo magis coloratur, et quod modo displicet, per usum, quasi lima politum, postea collaudatur.* „Das möchte ich dir einprägen, dass jeder Gesang gleich dem Silber um so reiner und glänzender wird, je mehr man denselben einübt. Was anfänglich missfällt, wird Beifall finden, wenn es durch öfteren löblichen Gebrauch gleichsam gefeilt worden ist.“

Auch in dieser neunten Auflage sind mannigfache Verbesserungen in jedem Paragraph, nützliche Zusätze [in §§. 2, 11,[1]) 39, 48 und im alphabetischen Verzeichnis der Abkürzungen] und zweckdienliche neue Bemerkungen, welche sich auf geschichtliche, archäologische oder liturgische Materien beziehen, eingefügt worden; denn ein „Lehrbuch"[2]) lässt sich immer vervollkommnen.

Durch Anwendung verschiedener Schriftarten wollte das Notwendige vom Nützlichen unterschieden werden, um auf diese Weise den Unterricht in Lehrerseminarien oder für nicht humanistisch gebildete Sänger zu erleichtern.

Der Verfasser wird für weitere Wünsche, Anträge, Zusätze u. s. w. stets dankbar sein, und bittet um Mitteilung der Mängel und Lücken, da fremde Augen schärfer sehen als die eigenen.

---

[1]) Die Vermehrung der Übungsbeispiele, welche mit einer Zeile beginnen und methodisch fortschreiten, wurde im Einvernehmen mit P. Angelo de Santi, dem Übersetzer der italienischen Ausgabe, für passend erachtet. In ähnlicher Weise kann der Lehrer viele Intervallübungen an der Tafel aufzeichnen.

[2]) Vom *Magister choralis* bestehen Übersetzungen in englischer, französischer, italienischer, polnischer und spanischer Sprache, welche beim Verleger der deutschen Ausgabe, die im verflossenen Jahre das 25jährige Jubiläum erlebt hat (1864 erschien das Buch in erster Auflage), gedruckt worden sind.

Regensburg, am 24. Februar 1890.

Dr. Fr. Xav. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.

MAGISTER CHORALIS.

§. 1. Begriff des Chorals.

Der römische Choral oder der gregorianische Gesang ist die der katholischen Liturgie eigentümliche Musik. Er ist wesentlich diatonisch, denn seine Melodien[1]) bewegen sich in den Haupttönen der musikalischen Tonleiter. Dieselben werden einstimmig *(unisono)* ohne genau abgemessenes Zeitmass, jedoch im Rhythmus[2]) der Sprache vorgetragen.

Die Benennung *cantus gregorianus,* welche zum erstenmal im Tractat des Wilhelm von Hirschau († 5. Juli 1091)[3]) vorkömmt, erklärt sich aus der Thatsache, dass der hl. Kirchenlehrer Gregor I., der Grosse (Papst 590—604), die zu seiner Zeit vorhandenen Gesänge verbessert und vermehrt hat *(monumenta patrum renovavit et auxit).* Der *Cantus S. Gregorii,* d. h. die von Gregor gesammelten und verfassten Gesänge, sowie das Buch, welches dieselben enthielt, konnten bisher nicht aufgefunden werden, aber der Geist seiner Gesangsweisen hat sich zu allen Zeiten in der Kirche durch die Tradition erhalten.

„Römisch" nennen wir den gregorianischen Gesang, weil er vom Mittelpunkt der katholischen Christenheit ausgegangen ist. Auch heute noch besteht Rom für diejenige Form des gregorianischen Gesanges, welche die vom Papste für Liturgie speziell eingesetzte Congregation der Riten approbiert hat, auf der Bezeichnung „römischer Choral", — im Gegensatz zu

---

1) Melodie ist eine nach musikalischen Gesetzen geordnete Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechslung nach Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, sowie durch Wechsel in den Graden der Stärke angenehm erscheint. Harmonie nennt man das gleichzeitige Zusammenklingen von zwei oder mehreren Tönen. Die moderne Melodie wird auf Grundlage der Harmonie gebildet, die Choralmelodien sind aus den Tönen der diatonischen Tonleitern entstanden und setzen keinerlei harmonische Begleitung voraus.

2) Melodie ohne Rhythmus ist ein Körper ohne Seele. „Der Rhythmus ergreift das Tongebilde und bringt es in Bewegung und Fluss", schreibt treffend P. Ambros Kienle in „Choralschule" Freiburg i. Br., Herder, 1884, S. 39.

3) Siehe P. U. Kornmüller, Kirchenmus. Jahrb. Regensburg 1887 S. 15; Gerbert, Scriptores de Musica sacra, St. Blasien, 1784, II. Bd. S. 154 bis 182; Hans Müller, die Musik Wilhelms v. Hirschau, Leipzig, 1883.

den in verschiedenen Ländern, Diöcesen oder Orden üblichen und teilweise geduldeten Gesangsweisen. Selbstverständlich steht es allein dem Papste zu, die Liturgie, und somit auch einen Bestandteil derselben, den römischen Choral, nach Bedürfnis zu verändern, neu zu bilden, oder eine Reform desselben gutzuheissen.

Der Name „Choralgesang" stammt aus der Zeit, als noch die im Chor (Presbyterium) versammelte Geistlichkeit — alle zugleich oder abwechselnd — das kirchliche Offizium absang. Der in den protestantischen Kirchen übliche „Choral" unterscheidet sich nach obiger Definition wesentlich vom „römischen Choral". Auch die Anschauung: „Jeder nicht mit Orgel oder Instrumenten begleitete Kirchengesang, also auch Kompositionen im Palestrinastile seien Choral-Gesänge", muss als eine Begriffsverwirrung bezeichnet werden, die sich aus nachfolgender Anmerkung erklären lässt.

Anmerkung. Schon im 10. Jahrh. hatte man angefangen, (über Hucbalds Organum siehe K. M. Jahrb. 1886, S. 13) die Choralmelodien in Quarten, Quinten und Oktaven, und zwar im *motus rectus*, durch eine zweite Stimme zu begleiten. Im 11. Jahrh. erweiterte sich diese Begleitung in der Weise, dass auch Terzen zugelassen wurden, und das Organum manchmal auf einem Tone liegen blieb; so entstand der *motus obliquus*. Im 12. Jahrh. endlich kam auch der *motus contrarius* in Gebrauch, und dadurch war die Diaphonie *(Discantus)* gegeben, besonders durch Kadenzen am Ende der Abschnitte. In all diesen Begleitungsarten wurde die Choralmelodie *cantus firmus* (ital. *canto fermo*, fester Gesang) genannt, im Gegensatz zu den übrigen kontrapunktierenden[1]) Stimmen. Begreiflicherweise wurde durch solche Begleitung der rhythmische Fluss ausserordentlich gehemmt, ja gänzlich zerstört. Man hatte sich bald so sehr an diese „Mehrstimmigkeit" gewöhnt, dass man den gregorianischen Choral nur mehr mit dem Namen *cantus planus* (gleicher Gesang, franz. *plain chant)* bezeichnete.

Vom 13. bis 15. Jahrhundert entstand die Polyphonie[2]), welche im 15. Jahrhundert durch Wilhelm du Fay († 1474 in Cambrai)

---

[1]) Der Name Kontrapunkt stammt ebenfalls aus dieser Zeit. Die Note hiess *punctus* oder *punctum*, woraus sich der Name *contrapunctus(m)* für die gegen die vorhandene Melodie gesetzten neuen Melodien bildete. —

[2]) In der Mehrstimmigkeit ist zwischen Homophonie, wenn die einzelnen Stimmen eine Melodie bloss harmonisch begleiten, und zwi-

und seine Nachfolger in rhythmischer Beziehung weiter ausgebildet wurde, und im 16. Jahrhundert als Kunst ihren Höhepunkt erreicht hat durch Giovanni Pierluigi da Palestrina (*Joannes Aloysius Prænestinus*, 1526 zu Palestrina geb., gest. zu Rom 2. Febr. 1594). Die Komponisten entnahmen ihre Themate für Messen und Motetten noch grösstenteils dem gregorianischen Choral, indem sie denselben einer Stimme in gleich langen Tönen, aber auch in gemischter Notation, übergaben. Im 16. Jahrhundert begnügte man sich mit kürzeren, aus dem liturgischen Gesange entlehnten Motiven, bis im 17. Jahrhundert auch diese Praxis verschwand und die mehrstimmigen Kirchen-Kompositionen immer mehr dem individuellen Geschmack und der Verweltlichung anheimfielen, nachdem sie sich vom liturgischen Kanon des gregorianischen Choralgesanges losgelöst hatten. Für die richtige Aufführung der polyphonen Werke des 16. Jahrh. ist also die Kenntnis der freien Rhythmik des gregorian. Chorals unumgänglich notwendig, und Dr. Karl Proske († 20. Dez. 1861) schreibt deshalb im Vorworte zum 1. Bande seiner *Musica divina:* „Die allgemeine Basis und Brücke zur Auffassung und Darstellung der kontrapunktischen Werke der alten Kirchenkomponisten ist der gregorianische Gesang. Wollte man durch Vermittlung und Akkommodation den älteren Werken auf umgekehrtem Wege von der modernen Kunst aus Eingang gewinnen, so würde man gänzlich das Ziel verfehlen und für jeden Schritt vorwärts um zwei Schritte rückwärts getrieben werden."

§. 2. Abriss seiner Geschichte.

Die Feier der gottesdienstlichen Geheimnisse war in den ersten christlichen Jahrhunderten aufs einfachste geordnet; der Kirchengesang bildete sich allmählich durch Benützung der hebräischen Singweisen, und gewiss auch unter Einfluss der griechischen Musiklehre und Kunst zu bestimmterer Gestalt aus. Den Lesungen, Gesängen, Homilien (Erläuterungen über einen Schrifttext) und Gebeten, welche aus dem alten

---

schen Polyphonie zu unterscheiden. Im polyphonen Satze bewegen sich die einzelnen Stimmen frei und selbständig, bilden aber dennoch in ihrer Vereinigung ein harmonisches Ganze. Dante schildert das Wesen dieser Vielstimmigkeit mit den schönen Versen (Paradies, 8. Ges. V. 16 seq.):

„Und wie man Funken sieht in einer Flamme,
Und wie man unterscheidet Stimm' in Stimme,
Wenn eine feststeht, eine kommt und gehet,
So sah in diesem Licht ich and're Leuchten
Im Kreis sich dreh'n, mehr oder minder eilend."

Testamente in den jüdischen Synagogen üblich waren, wurden die Schriften des neuen Testamentes, besonders die Evangelien, beigefügt. Besondere Aufmerksamkeit jedoch schenkte man der Feier des letzten Abendmahles, dem hl. Opfer und der Eucharistie nach dem Auftrage Jesu und der Apostel.

Die drei Jahrhunderte der Verfolgung erschwerten eine gleichmässige und reichere Ausbildung der Liturgie, sowie die Einheit im Gesange.[1]) Im vierten Jahrhundert sind vier Hauptliturgien zu unterscheiden: die syrische, alexandrinische, römische und gallikanische.[2]) Im Abendlande bestanden die gallikanische und römische Liturgie; nur die letztere kann in diesem Lehrbuche in Betracht kommen, besonders da dieselbe seit dem 5. Jahrhundert auch in jenen Ländern zur Einführung kam, welche sich bis dahin der gallikanischen Riten bedient hatten.

Anmerkung. „Gleich in den Anfängen der christlichen Zeiten sehen wir die Elemente aus Palästina und Hellas wie zwei Ströme zusammen und ineinander fliessen. Von der *Musica sacra* der Hebräer holte sich die Musik des Christentums die Heiligung, von der Tonkunst der Griechen holte sie sich die Form, Gestalt und Schönheit.“ [3]) „Man darf von der Musik der ersten Christenzeiten annehmen, sie sei zuerst Volksgesang gewesen, gegründet auf Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, aber durchdrungen, gehoben und getragen vom neuen christlichen Geiste.“ [4]).

„Mit Begeisterung wurde die Kirchenmusik von den ersten und grössten Vätern des Morgen- und Abendlandes gepflegt und erweitert, bald von eigens dazu bestellten Sängern auch für eine kunstgemässere Ausführung gesorgt und an vielen Orten bereits sehr frühe eine eigene Gesangschule errichtet.“ [5])

„Einen besonderen Aufschwung erhielt der Kirchengesang durch den heil. Ambrosius, Bischof von Mailand, † 397. Er war nicht nur selbst in dieser heiligen Kunst sehr erfahren, sondern nahm

---

[1]) „**Facies non omnibus una, nec diversa tamen**“; (die Riten) hatten „**nicht alle die nämlichen, aber gleiche Züge**“.

[2]) Siehe über die Geschichte der latein. Liturgie bis Karl den Grossen das epochemachende Werk von Duchesne, dem Herausgeber des *Liber pontificalis:* „Origine du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne par l'abbé L. Duchesne, membre de l'institut. Paris, Erneste Thorin. 1889.

[3]) Ambros, Geschichte der Musik. I. B. S. 196.

[4]) Derselbe, a. a. O. II. B. S. 11.

[5]) Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche. Thoman, Landshut. 2. Aufl. S. 379.

sich auch derselben sehr warm an, und wurde fortwährend als der erste Begründer eines geordneten Musiksystems und einer besonderen Gesangsweise genannt. Worin die Schönheit des ambrosianischen Gesanges bestand, ist nicht zu ermitteln. Der Wahrheit werden wohl diejenigen am nächsten kommen, welche behaupten, dass der Grund seiner Wirksamkeit auf die Gemüther in seiner grossen Einfachheit und metrischen Gliederung gelegen sei." [1])

Durch den heiligen Papst Gregor (590—604) wurden die bisher zerstreuten christlichen Gesänge zu einem einheitlichen Ganzen gesammelt. Für die vom Papste mit dem römischen Klerus abgehaltenen Gottesdienste in den Stationskirchen stellte er die Liturgie im *liber Antiphonarius* [2]) (Buch der Antiphonen oder Wechselgesänge) zusammen. Zur Durchführung seiner Reform errichtete er eine eigene Sängerschule zu Rom, in welcher er persönlich lehrte. Aus dieser Schule sind auch die Lehrer des römisch-liturgischen Gesanges für England (596 durch den hl. Abt Augustin) hervorgegangen.

Anmerkung. Der erste *Ordo Romanus* spricht von zwei Gesangbüchern, dem *Cantatorium*, welches vor den Zeiten des heiligen Gregor dem Diakon als Vorlage für den Gesang des Graduale und ähnlicher Einzelgesänge diente, und dem *Antiphonarium*, das die Introiten, Offertorien, Communionen, Antiphonen enthielt und von der *schola cantorum* gebraucht wurde. [3]) In dieser Schule wurden

---

[1]) „Was ist ächte Kirchenmusik?" Schlecht (Geschichte der Kirchen-Musik), S. 9 und 10. Diese Annahme wird mit Recht von P. Ambr. Kienle als unrichtig bezeichnet, wenn er a. a. O. S. 120 schreibt: „Der ambrosianische Gesang war frei rhythmisch, nicht metrisch; endlich ist er teilweise sehr einfach, teilweise sehr reich melodisch, was sowohl zuverlässige Schriftsteller, als auch die noch erhaltenen Melodien bezeugen. Der Unterschied zwischen dem römischen und mailändischen Gesange besteht zwar, ist aber minder gross, als man annahm."

[2]) Mittelalterliche Schriftsteller bedienen sich des Ausdruckes *Antiphonarius cento*. Nach Du Cange *(Glossarium mediæ et infimæ latinitatis)* schreiben Rupert von Deutz, die Reichenspergerchronik zum Jahre 591 und Radulph von Diceto († 1210): *Gregorius ... Antiphonarium regulariter centonizavit*. Das Wort *centonizare* bedeutet *ex variis libris describere*, *excerpere*, „aus verschiedenen Büchern zusammenstellen und Auszüge machen". Siehe auch Giov. Batt. Martini, storia della musica. Vol. II. p. 108. Eine Ableitung von *κεντέω* = *pungo*, stechen, ist nicht zulässig, da dieses Wort nur in der Bedeutung: „stacheln, stechen, um anzutreiben", nicht aber im Sinne „schreiben oder stechen" gebraucht wurde.

[3]) Siehe Duchesne, l. c. p. 110.

die für den geistlichen Stand bestimmten Knaben schon von früher Jugend an unterrichtet. Dieselbe führte vor Gregor den Namen *schola lectorum* und war die Vorstufe für die Diakonen,[1]) von denen schöne Stimme und Fertigkeit im Solovortrage des Graduale gefordert wurde. Gregor nahm im Konzil von 595 den Diakonen diese zu Missbräuchen ausgeartete Funktion ab.[2])

Im 7. Jahrh. schickte Papst Vitalian (657—672) den gesangkundigen Theodor mit Genossen als Erzbischof nach Canterbury; 679 unterrichtete der römische Sänger Johannes die englischen Mönche und Kleriker. Als 716 der Mönch Winfrid, der hl. Bonifacius, mit seinen Begleitern der germanischen Welt das Evangelium brachte, wurde dieselbe wie mit der römischen Liturgie bekannt, so auch im römischen Gesange unterrichtet. Papst Zacharias (741—752) ermunterte den Apostel der Deutschen, mit der im Frankenlande verbreiteten gallikanischen Liturgie zu brechen.[3])

Papst Paul hatte um 760 ein *Antiphonarium* und *Responsoriale* an König Pipin gesendet, aber erst durch die energischen Bemühungen Karls des Grossen, der sich um 784—791 eigens an Papst Hadrian gewendet hatte, wurde im fränkischen Abendlande Annäherung an die römischen Singweisen bewirkt. In Deutschland und Frankreich bildeten sich, besonders an den Klöstern und Kathedralen, berühmte Schulen, durch welche täglich, zu allen Stunden, in hunderten von Kirchen das Lob Gottes beim heil. Opfer und bei den kanonischen Tagzeiten verkündet wurde. So bildete sich eine gewisse Tradition, wenigstens über den Vortrag.[4])

Ob sich Papst Gregor einer Buchstaben- oder Notenschrift (Punkte, Accente u. s. w.) bediente, ist ungewiss; sicher aber ist, dass die von ihm benützten Tonzeichen nicht zur Fixierung der Intervalle ausreichten. Diese unbestimmte[5]) Notenschrift

---

[1]) Giov. Batt. de Rossi, Bulletino, 1883 p. 19, sowie Fr. X. Haberl, die röm. schola cantorum, 3. Heft der Bausteine für Musikgesch. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[2]) Duchesne, l. c. p. 162. [3]) Duchesne, l. c. p. 96.

[4]) S. Walters Art. der Musikunterricht in Deutschland, K. M. Jahrb. 1887, S. 41.

[5]) Cantum per hæc signa *(neumata)* nemo per se addiscere potest, sed oportet ut aliunde audiatur, et longo usu discatur, et propter hoc

und die daraus entstehende Notwendigkeit mündlicher Überlieferung verursachte daher schon nach wenigen Jahrhunderten die Zerstörung der Einheit mit den Melodien Gregors.

Anmerkung. Duchesne schildert l. c. S. 98 die Thätigkeit Roms für Einheit in der Liturgie mit folgenden Worten: „Die Päpste begnügten sich, Exemplare ihrer liturgischen Bücher zu senden, ohne um den Gebrauch, den man von ihnen machte, sich weiter zu bekümmern. Die Personen, welche die fränkischen Könige Pipin, Karl der Grosse und Ludwig der Fromme mit der Aufgabe betrauten, die liturgische Reform durchzuführen, hielten es nicht für unerlaubt, die römischen Bücher zu ergänzen, ja selbst Teile der gallikanischen Liturgie, welche sie für gut hielten, miteinzuflechten. Daraus enstand eine gemischte Liturgie, welche von der kaiserlichen Kapelle aus in allen Kirchen des Frankenreiches sich verbreitete und endlich auch ihren Weg nach Rom nahm, auch dort allmählich den alten Gebrauch verdrängend. Die römische Liturgie ist wenigstens seit dem 11. Jahrhundert nichts anderes als die fränkische Liturgie, von Männern wie Alkuin, Helisachar und Amalarius zusammengestellt. Es ist befremdend, dass die alten römischen Bücher, jene, welche die lautere römische Gewohnheit bis zum 9. Jahrhundert enthielten, so gründlich durch diese neueren beseitigt wurden, dass nicht ein einziges Exemplar mehr vorhanden ist."

Was hier von den liturgischen Texten gesagt wird, trifft auch von den Gesangbüchern zu, von denen keines über das 8. Jahrh. hinausreicht. Das sog. *Sacramentarium Gregorianum,*[1]) welches Papst Hadrian zwischen 784 und 791 an Karl den Grossen durch Johannes, Abt von Ravenna, gesendet hatte,[2]) wurde schon während des Kopierens in Frankreich mit gallikanischen Elementen vermischt. Überdies enthält es eigentlich nur die römische Stationsfeier und ist mit Zusätzen, welche nach Gregor durch die römischen Päpste gemacht wurden, versehen, so dass Duchesne l. c. p. 119 mit Recht den Vorschlag macht, dieses Sakramentar zur Vermeidung von Missverständnissen *Sacram. Hadrianum* zu nennen. Ähnliche Bewandtnis dürfte es mit dem Antiphonar Gregors gehabt haben, von dem Johannes Diakonus erzählt, dass es zu seiner Zeit noch am Altare von St. Peter in Rom mit Ketten geheftet gewesen sei.

---

hujusmodi cantus nomen usus accepit: „Niemand kann mit diesen Zeichen (Neumen) den Gesang aus sich selbst erlernen, er muss ihn vielmehr von andern hören und durch viele Übung lernen; deshalb erhielt dieser Gesang den Namen „usus" (Übung durch öfteren Gebrauch)." *Gerbert, Scriptores. Tom. III.* p. 202.

[1]) S. die Ausgabe bei Muratori, Lit. Rom. vetus, tom. II.

[2]) De sacramentario vero a sancto disposito prædecessore nostro deifluo Gregorio papa: immixtum vobis emitteremus. *Cod. Carol.* edit. Jaffé, p. 274.

Guido, zubenannt von Arezzo,[1]) führte in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts die von dem Flamländer Hukbald von S. Amand († 930) angedeutete Erfindung von Linien zur Festsetzung und Benennung der einzelnen Töne systematisch durch und bewirkte so einen grossen Umschwung im Kirchengesang. Eine Menge von Theoretikern beschäftigte sich vom 9—15. Jahrh. mit Erläuterungen des Tonsystems und mit Regeln für Gesangunterricht, Tonarten, Rhythmus u. s. w.[2]) Nach Verlauf des 12. Jahrhunderts waren die verschiedenen neumatisierten Codices (Handschriften) in die ebenfalls immer deutlicher und grösser sich entwickelnde Choralnotenschrift umgeschrieben. Das Resultat dieser Übersetzungen jedoch war nach dem Orte, an dem sie geschahen, ein verschiedenes, weil die Möglichkeit der abweichenden Auffassung und Überlieferung der Neumenzeichen bereits im 11. Jahrhunderte zu verschiedenen Gesangsweisen ein und desselben Textes geführt hatte, je nach dem Unterricht, den die Sänger an Kloster- und Domschulen genossen.[3])

Im Princip wurde der gregorianische Gesang von der römischen Kirche als eigentlich liturgische Kirchenmusik nie aufgegeben. Wenn auch im Laufe der Jahrhunderte die verschiedenen Lehrer und Diöcesen ihre sich im ganzen ähnlichen Gesangsweisen mit pietätvollem Eifer festhielten und sich in Behauptungen und Beweisen für die Übereinstimmung

---

[1]) Nach den neuesten Forschungen *(revue de l'art chrétienne 1888)* ist Guido im Kloster St. Maurus des Fossés bei Paris erzogen worden; siehe über ihn den Artikel von P. Utto Kornmüller im Jahrg. 1876 des Cäcilienkalenders, sowie kirchenmusikal. Jahrb. 1887 u. 1890.

[2]) Einen Auszug sämtlicher Theoretiker des Mittelalters verfasste P. U. Kornmüller im K. M. Jahrb. 1886—1889. Die hauptsächlichsten Namen sind: Remigius von Auxerre, Notker, Hukbald, Regino von Prüm, Oddo, Guido, Berno, Wilhelm v. Hirschau, Joh. Cottonius, hl. Bernhard und seine Schule, Joh. de Garlandia u. s. w.

[3]) K. M. Jahrb. 1890, S. 93, schreibt P. Utto Kornmüller: „Es ist eine verkehrte Logik, aus der Übereinstimmung der notierten Manuskripte und der blossen Ähnlichkeit mit den neumierten den Schluss ziehen zu wollen, dass dies der vollgiltigste Beweis für die Identität der beiden Gattungen von Manuskripten sei . . . Die Behauptung, dass die notierten Melodien die getreue Übertragung der neumierten Gesangstücke und also die ächt gregorianischen seien, kann nicht als richtig anerkannt werden."

ihrer Melodien mit denen des heil. Gregor gegenseitig zu übertreffen suchten, so war doch in den verschiedenen Gesangsweisen das Prinzip der Sprachmelodie auf Grund der diatonischen Tonleitern wieder zu erkennen. Dieses Prinzip ist auch nach dem 13. Jahrhundert noch festgehalten worden, nachdem man bereits angefangen hatte, die teils durch übel angebrachte Kunstfertigkeit, teils durch Manieren der Sänger bis zum Übermasse verlängerten Gesänge abzukürzen und zu beschneiden. Diese Kürzungen gingen jedoch Hand in Hand mit den Veränderungen in den liturgischen Büchern und den Zeitverhältnissen, welche für den öffentlichen Gottesdienst gedrängtere Ausdehnung der Gesänge, sowohl von seiten der Hörer als der Ausführenden, erheischten.

Die römische Kirche im besonderen betrachtete stets den Choral als den ihr eigenen Gesang, wahrte sich und übte das Recht, die Änderungen im Missale und Breviarium auch auf den gregorianischen Choral auszudehnen, und publizierte die liturgischen Bücher nie ohne denselben. Nach dem heil. Konzil von Trient begann in Rom am Ende des 16. Jahrhunderts ein neuer Eifer für Herstellung der Einheit der Liturgie und des Gesanges.

1582 erschienen das *Directorium chori*, 1587 der *Cantus ecclesiastici officii maj. hebd.*, 1588 die *Præfationes in cantu firmo* von Guidetti unter den Auspizien Gregors XIII. und Sixtus V.; in den Jahren 1614 und 1615 das *Graduale Romanum* aus der mediceischen Offizin und 1614 das *Rituale Romanum* auf Befehl Paul V., sowie 1611 das *Antiphonarium Romanum* in zwei Foliobänden bei Joachim Trognäsius in Antwerpen. Die Hymnen, welche Giov. Pierluigi da Palestrina im Jahre 1589 publiziert hatte, wurden auf Befehl Urban VIII. 1644 mit Beifügung des greg. Chorals nach der neuen Textrevision aufgelegt. Überallhin verbreitete sich infolge der Beschlüsse des Trienterkonzils ein neuer Wettstreit, den gregorianischen Gesang für die verschiedenen liturgischen Verrichtungen in grösseren oder kleineren Ausgaben zu publizieren, und die Ausführung desselben zu ermöglichen.

Pius IX. endlich verordnete im Jahre 1869 eine neue Bearbeitung sämtlicher Choralbücher, für welche auch die Gesänge aller Feste, mit denen die Liturgie seit dem 17. Jahrhundert bereichert worden ist, neu hergestellt werden sollten.

Er übertrug diese Arbeit der Sacrorum Rituum Congregatio (S. R. C. = Congregation für liturgische und rituelle Vorschriften), die mit Beistimmung des Papstes eine Kommission von sachverständigen Männern ernannte. Dieselbe stellte die Grundsätze der römischen Gesangsweise, wie sie seit dem Trienterkonzil angebahnt, aber noch nicht einheitlich und konsequent durchgeführt waren, fest und prüfte die vorgelegten Arbeiten. [1])

Seit dem Jahre 1884 sind sämtliche liturgische Bücher, welche Gesänge enthalten, in den authentischen, gregorianisch-römischen Gesangsweisen hergestellt. Die typographische Ausführung dieser kostspieligen Riesenarbeit wurde mit dem Schutze und der Begünstigung eines Druck-Privilegiums von dreissig Jahren dem päpstlichen Typographen Fr. Pustet in Regensburg übertragen, das Eigentumsrecht hat sich die S. R. C. vorbehalten. [2])

Die Mechlinerausgaben von de Voght und E. Duval, die Pariser-Editionen von Jac. Lecoffre & Comp., die Editionen von Rheims-Cambrai, das Liber Gradualis von Dom Pothier u. a. wurden nach ihrer Drucklegung dem römischen Stuhle vorgelegt, und der heilige Vater säumte nicht, den betreffenden Auktoren und Verlegern Anerkennung für ihren Eifer in Hebung und Pflege des gregor. Chorals auszusprechen. Der Unterschied zwischen diesen Privatarbeiten und Ausgaben und zwischen den offiziellen Editionen der S. R. C. liegt in der Thatsache, dass jeder einzelne Manuskriptbogen der authentischen Choralbücher der vom heil. Vater aufgestellten Kommission vorgelegt, nach Prüfung, Korrektur und Gutachten derselben von der S. R. C. mit Siegel und Approbation versehen, und dann erst zum Druck befördert wurde. Das Breve des heil. Vaters vom 20. Mai 1873 sagt deshalb: „Wir empfehlen dringend allen Hoch-

---

[1]) Dr. Thalhofer schreibt im Handbuch der kathol. Liturgik, Freiburg, Herder, 1887, S. 38: „Es ist die kirchliche Auktorität gewiss darob nicht zu tadeln, dass sie in neuester Zeit, um möglichste Einheit auch im liturg. Gesange zu erzielen, nicht auf die immerhin noch schwankenden archäologischen Forschungen sich stützte, sondern bei der offiziellen Herausgabe ihrer Choralbücher auf eine schon längst feststehende Melodiengestalt zurückgriff.“ Siehe auch l. c. S. 549 flgde.

[2]) Die Stellung, welche man der Wissenschaft und der archäologischen Forschung gegenüber der Liturgie und dem liturgischen Gesang in neuerer Zeit einräumen möchte, muss mit Entschiedenheit abgewiesen werden. Nirgends steht die Autorität der Kirche so sehr über jeder anderen als gerade in der Liturgie. Die archäologische Wissenschaft ist hier nur Helferin, nicht Richterin; sie kann helfen zu besserem Verständnis, kann innerhalb gewisser Grenzen selbst mitarbeiten, aber sie hat nicht zu befehlen. S. Mus. sacra. 1889. S. 58 flgde.

würdigen Diöcesanbischöfen, sowie jenen Männern, welchen die Sorge für die hl. Musik obliegt, diese Ausgabe, weil es unser sehnlichster Wunsch ist, nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange überall und in allen Diöcesen die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet zu sehen."

Rom sah sich genötigt, gegenüber vielfachen Angriffen, Verdächtigungen und Zweifeln über die Legitimität der offiziellen Ausgaben unterm 14. April 1877 den von Pius IX. ausgesprochenen Willen neuerdings kundzugeben.[1]

Der einem Befehle nicht unähnliche Wunsch Pius IX. wurde durch erneute Approbation seines glorreichen Nachfolgers Leo XIII. in gleichem Sinne wiederholt.

Die S. R. C. hat bei Anfragen, Zweifeln oder Einsprüchen über die Authenticität ihrer Choralbücher stets die bestimmtesten Aufschlüsse und Antworten gegeben, und diesen Gesang als den *cantus legitimus* bezeichnet. Als aber endlich trotz dieser unzweideutigen Anordnungen ein sogenannter „Europäischer Kongress für liturgischen Gesang" im September 1882 in Arezzo[2]) zusammengetreten war und sich indirekt gegen die offiziellen Ausgaben ausgesprochen hatte, um an deren Stelle Neuausgaben auf „archäologisch-wissenschaftlicher Basis" anzuregen, erschien das Dekret vom 26. April 1883, das der Streitfrage definitiv ein Ende machte.[3]) Als natürliche Folgerung ergab sich die Anordnung, dass die Ausgaben des *Antiphonarium* und *Graduale* auf dem Titel den Zusatz enthalten sollten: *„Cura et auctoritate S. R. C. digestum Romæ"*.

Infolge dieser öffentlichen Akte hatten bereits vor dem 26. April 1883 die meisten Diœcesen Deutschlands,[4]) Amerikas, Hollands diese Ausgaben adoptiert, und die Synoden von Westminster 1873 und

---

[1]) Siehe Vorwort.

[2]) Über die Geschichte und den Verlauf desselben siehe „Offene Briefe von Professor J. M. Lans, übersetzt von Edm. Luypen. 1883. Regensburg, Pustet."

[3]) Über die Tragweite dieses Dekretes siehe J. Bogaerts: „Le Congrès d'Arezzo" und Cäcilien-Kalender für 1884, sowie die Zeitschriften Semaine religieuse du Diocèse de Périgueux et de Sarlat 1883, Nr. 43 und Folge, und Semaine religieuse du Diocèse de Laval 1883, Nr. 42.

[4]) Wenn auch seit den traurigen Umwälzungen, welche das 19. Jahrhundert in den Pflanzstätten der Kunst und Liturgie (Klöstern, Kathedral- und Stiftskirchen) veranlasst hat, der Eifer für die Ausführung des gregorianischen Chorals erkaltete, so lässt doch die Thätigkeit, welche der vom heiligen Stuhle approbierte Cäcilien-Verein in Deutschland für Herstellung besserer Kirchenmusik entwickelt, nicht bloss in grösseren, sondern auch in ärmeren Kirchen eine allgemeinere Pflege des gregorianischen Chorals hoffen, besonders seit durch wohlfeile Stereotypausgaben die Anschaffung dieser Bücher ungemein erleichtert worden ist. Siehe Musica sacra. 1889. S. 30 flgde.

von Maynooth 1875 haben dieselben für England und Irland feierlich und ausdrücklich angenommen und zur allgemeinen Einführung empfohlen. Seit der letzten Willensäusserung des römischen Stuhles aber folgen allmählich auch jene Diœcesen und Länder, welche bisher die verschiedensten Privatarbeiten bei der Liturgie benützt hatten, und alle Buchdrucker, welche seit dieser Zeit ein Missale, Rituale oder Pontificale neu herausgegeben haben, wurden durch die S. R. C. verpflichtet, auch in Bezug auf Melodien und Notation sich den typischen Ausgaben *(editiones typicæ)* aufs genaueste anzuschliessen.

§. 3. Wert des Chorals.

Von jeher mit den Zeremonien der katholischen Kirche verknüpft und ihr gesamtes liturgisches Leben umfassend, bildet der gregor. Choral einen wesentlichen Bestandteil der Liturgie. Die Sprache, in welcher er vorgetragen wird, ist wohlklingend und ehrwürdig, der Ort, wo er erschallt, ist nur ein heiliger; die Gesangsweise ist einfach, klar und doch erhaben! Dies alles macht ihn seiner hohen Bestimmung wert, und zeugt von dem Walten eines höheren Geistes in der kath. Kirche auch in dieser Beziehung. „Der Katholik weiss, was es wert ist, wenn er am fernsten, fremdesten Orte in die Kirche tritt, und findet da seinen Gottesdienst bis auf die kleinste Verneigung des Priesters genau wieder wie in der Heimat.“ [1]) Und auch, setzen wir dem Zusammenhange der Stelle gemäss bei, den nämlichen Gesang des Priesters! „Kaum lässt sich eine, allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemässere Singart (für den kath. Ritus) denken. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkte aus bloss auf die hohe Würde, die grossartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der in der Kirche gebräuchlichen gregorianischen Melodien hinzuweisen...“ [2]) Der Protestant Thibaut nennt in seinem Büchlein über „Reinheit der Tonkunst“ die ambrosianischen und gregorianischen Gesänge (so weit er sie kenne), „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intona-

---

[1]) Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Von A. W. Ambros. Leipzig, H. Matthes.

[2]) Ambros, Musikgeschichte. 2. Band, S. 67.

tionen, welche in den schönsten Zeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt das Gemüt tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effekt berechneten neueren Kompositionen.“ Otto Kade, der Herausgeber des Luthercodex von 1530, schreibt (1871) in der Einleitung: „Der gregorian. Gesang oder Choral im weiteren Sinne — *vox verbi divini* — ist unter allen Produkten, welche die Kirche zu Tage förderte, die selbständigste, eigentümlichste, tiefinnigste, grossartigste Schöpfung! Nichts in der Welt ersetzt den tiefen Wert dieser Charaktertypen und Gesangsformen, an deren Vollendung die Kirche tausend Jahre arbeitete. Keine Musik erreicht denselben an eindringlichen Motiven; es ist die geheimnisvollste Tonsprache, die es in der Welt gibt, es ist der köstlichste Besitz einer Gemeinde, die in dieser reichen Auswahl von Singweisen, womit sämtliche liturgische Textstücke nicht nur einmal, sondern bisweilen doppelt, je nach ihrer liturgischen Stellung, belegt sind, einen Mittelpunkt fand, in welchem sich Kunst und Kirche begegnen. Es ist die in Musik gesetzte Bibel.“

„Der Choral *(cantus gregorianus)* ist die Zusammenfassung und das höchste und herrlichste Erzeugnis jener Kunstepoche, in welcher man Melodien erfand, ohne an ihre Begleitung resp. Harmonisierung durch Akkorde zu denken, er ist ein unvergängliches, ja in seiner Art unerreichbares Meisterwerk der natürlichen musikalischen Deklamation.“ [1])

Das Trienterkonzil verordnet mit kurzen, aber entschiedenen Worten: „den Gesang in Seminarien und ähnlichen Anstalten zu lehren und zu pflegen.“ [2]) Ähnliche Bestimmungen wurden von seiten Roms und verschiedener Provinzialkonzile erneuert. [3])

---

[1]) Dr. Witt in *Musica sacra*, 1868, S. 90.

[2]) Conc. Trid. Sess. XXIII. cap. 18, de reform. „Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent.“

[3]) Das römische Konzil von 1725, das Prov.-Konzil von Baltimore 1837, das allgemeine Konzil von Baltimore 1866, das Prov.-Konzil von Köln 1860, verschiedene Erlasse der Bischöfe, z. B. des Kardinal-Erzbischofs Engelbert von Mecheln, des sel. Valentin von Regensburg etc. nehmen sich des gregorianischen Chorals mit grösster Wärme

Das rührige Leben in katholischer Kunst (Baukunst, Skulptur und Malerei) muss sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Chorals ebenfalls entfalten, nachdem die Einsicht, dass alle Künste Hand in Hand mit der Kirche blühten, eine allgemeine geworden ist. Es ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, dass man diesem ehrwürdigen, lange missachteten Gesange das frühere Ansehen und die verbindende Kraft wiedergebe. Vom gregorianischen Choral gilt ganz sicher, was Göthe bemerkt: „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie.“ „Der Choral ist nicht der Gesang des Einzelnen, er ist der Gesang der Kirche... Der Priester, welcher den Bräutigam vertritt, stimmt den Brautgesang an in der Kirche; die Freunde des Bräutigams fallen ein in heiliger Liebe und Freude.“ [1]) „Der gregorianische Choral ist eine von der modernen ganz verschiedene Kunstform, er hat Melodien eigener Art, die auch eine eigenartige Behandlung erfordern.“ [2])

Die Vorurteile gegen den Choral entspringen aus zwei Ursachen, aus Unkenntnis oder aus schlechtem Vortrag desselben. Dieser letztere besonders hat den Choral in Misskredit gebracht; durch den guten Vortrag soll er wieder zu Ehren kommen. [3])

---

und Begeisterung an. Die *„Collectio Lacensis“*, d. h. *Acta et Decreta sacrorum conciliorum recentiorum.* Band 1—6, zu Freiburg i. Br. bei Herder von 1870—1884 publiziert, bringen sämtliche Entscheidungen und Aussprüche, welche in den verschiedenen Provinzial-Konzilien von 1687—1869 über diesen Gegenstand gemacht wurden.

[1]) Amberger, Pastoraltheologie, II. Bd. 228.

[2]) M. l'abbé Cloet, recueil de mélodies liturg. Tom. II.

[3]) Die unvernünftigen Ausdrücke vom *aschgrauen, langweiligen, eiskalten* Choral, oder, wie Luther sagt, vom *wilden Eselgeschrei*, finden aus obigem Satze ihre Erklärung. Die Erfahrung: *corruptio optimi pessima* trifft besonders beim gregorianischen Gesang zu; die Schuld liegt aber nicht an den Gesängen, sondern an den Sängern. Luther sagt übrigens u. a.: „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musica oder Gesänge, so im Babstume in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniss gebraucht sind, genommen, der etliche in diess Büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch anderen Text darunter gesetzt.... Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade were es, dass sie sollten untergehen.“

Ein Cisterzienser, Mauritius Vogt, hat dem Choral die begeisterte Lobrede gespendet:[1] „Diese festen, gemessenen, nachdrucksamen, erhabenen, wahren, keuschen, friedeatmenden, lieblichen und wahrhaft heiligen Melodien sind von heiligen Männern verfasst. Dieser Gesang flieht die Höfe der Fürsten, und betritt nicht die Gast- und Wirtshäuser; er allein wagt das Heilige der Heiligen zu betreten. . . . . Durch ihn werden die Nächte heilig gefeiert, und da hören heilige Scharen himmlischer Musiker, die Engel, ja Gott selbst zu. Ihn verfluchen vor allen die Dämonen, ihn ignoriert die tanzende Welt. Ihn hat Rom zu Ehren gebracht. Ihn allein singen Päpste und Kardinäle, Patriarchen, Bischöfe und die Prälaten der Kirche, sowie der übrige Klerus; . . . ihn haben die Konzilien approbiert. . . . Niemand hat ihn je von der Kirche Gottes auszurotten versucht, ausser er war nicht in der Kirche Gottes. Diese Art Musik stand immer so ehren- und achtunggebietend da, dass sie gleich einer Königin sich so zu sagen einen eigenen Thron in den Tempeln des Allerhöchsten errichtet hat, um mit heller Stimme sich vernehmen zu lassen, wenn der Prediger auf der Kanzel schweigt. Wenn aber ihre Schwester, die geschmückte Figuralmusik, etwas zu sagen hat, so achte sie auf das Gebot: *Musica debet esse honesta* — „die Musik muss anständig sein"; und *Non debet deformare cantum planum,* — „sie darf den Choralgesang nicht verunstalten".[2])

Wenn Richard Wagner[3]) von der Kirchenmusik verlangt, dass sie wieder ganz allein Vokalmusik werde, so hat er auch dem Choralgesang treffliche Dienste erwiesen, und weist mit richtigem Blicke nicht nur dem Theater zu, was ihm gehört, sondern auch der Kirche, was sich für sie geziemt.

Mit grosser Wärme hat sich ein Benediktinermönch von Beuron im Donauthale in seinem dem deutschen Episkopat gewidmeten Büchlein: *Choral und Liturgie, Schaffhausen, Hurter,* 1865, 174 S., gegenwärtig Verlags-Anstalt (G. J. Manz) in Regensburg, des gregorianischen Chorals angenommen. Er betont vor allem den richtigen Vortrag beim Choralgesang und nennt unter Voraussetzung der unentbehrlichen Elementarkenntnisse als erste Bedingung eines richtigen Vortrags des Chorals die rechte Erfassung seiner Bedeutung im christlichen Kultus und seines Zusammenhanges mit der Liturgie.

Noch ausführlicher und wertvoller für den richtigen Vortrag des gregorianischen Chorals ist das auch in deutscher Übersetzung durch P. Ambrosius Kienle bei Desclée in Tournay 1881 erschienene Werk des Benediktiners Dom Joseph Pothier: „Der gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung."

[1]) In „Tractatus musicus" etc. von P. Meinrad Spiess, Cap. 15, p. 70.

[2]) Extravag. de vita et hon. Cleric. Cap. Docta.

[3]) Gesammelte Schriften, 2. B. S. 337: „Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den

§. 4. Einteilung.

Nachfolgende Gliederung des theoretischen und praktischen Materials in Vorkenntnisse, Kenntnis und Erkenntnis dürfte die Übersicht und das Verständnis des gregorianischen Chorals vermitteln und erleichtern:

A. Vorkenntnisse.

Gesangs-Unterricht zu erteilen, kann nicht Aufgabe des *magister choralis* sein. Da jedoch der Choral in manchen Punkten andere und mehr Vorkenntnisse fordert als gewöhnliche Gesänge, so müssen wenigstens zweckdienliche, wenn auch gedrängte Andeutungen über Ton, Intervall, Noten, Linien, Schlüssel, Rhythmus, Stimme, Aussprache etc. gegeben werden.

B. Kenntnis.

In zwei Teilen soll hier a) theoretisch das Wesen der alten Tonarten und ihre Anwendung im einfachen Choral erläutert, b) praktisch in kurzen Umrissen eine Anleitung, den Kirchenkalender zu lesen, die Einrichtung und den Gebrauch der verschiedenen liturgischen Bücher kennen zu lernen, geboten, und das ganze Gebiet der katholischen Choral-Kirchenmusik in übersichtlichem Plane gezeichnet werden.

Nach Vorgang musikalischer Theoretiker seit dem 10. Jahrhundert teilt man alle Choralgesänge in *concentus* und *accentus*. [1])

Mit Rücksicht auf die gottesdienstliche Feier und die Verteilung der Gesänge bei derselben wurde folgende Anordnung gewählt: 1) das heilige Messopfer, 2) die kirchlichen Tagzeiten, 3) die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

Bei den einzelnen Abteilungen werden auch die von der *Sacr. Rit. Congr.* teils im *Cæremoniale Episcoporum* gegebenen, teils für

---

meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muss den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muss die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten."

[1]) *Concentus* hiessen die Gesänge, welche vom Gesamtchor, oder überhaupt von mehreren zugleich vorgetragen wurden; *accentus* ist der Einzelgesang des Priesters, Diakons, Subdiakons oder antwortenden Dieners. Als sich nämlich zu dem Unisonogesang der Männer und Knaben auch noch begleitende Stimmen gesellten, wurde der Ausdruck *concentus* (Mitgesang) im Gegensatz zum *accentus* üblich; wir könnten auch sagen: „begleiteter und nichtbegleiteter Gesang."

einzelne Fälle und Orte erlassenen Bestimmungen über den liturgischen Gesang, und was damit zusammenhängt, eingeschaltet.

Ein Appendix enthält allgemeine Andeutungen über das kirchliche Orgelspiel und spezielle Winke für Begleitung des gregorianischen Chorals.

Der *accentus* ist nach den offiziellen Choralbüchern, besonders dem *Missale* und *Directorium chori* vollständig angegeben; in Bezug auf den *concentus* muss auf die Gradualien und Antiphonarien, beziehungsweise deren Auszüge, wie *Ordinarium Missæ, Vesperale Romanum* etc. verwiesen werden.

C. Erkenntnis.

Erkenntnis, tiefere, geistige Auffassung muss vor allem erstrebt werden, wenn der Choralgesang gedeihen und blühen soll; die bloss theoretische und praktische Kenntnis ist ungenügend.

Es werden demnach I. im allgemeinen Erwägungen und Grundsätze über Vortrag und Geist des Chorals und seinen Zusammenhang mit dem Kultus mitgeteilt; II. im besonderen wird der Vortrag a) des recitierenden, b) des modulierten und c) des neumisierenden (reicheren) Choralgesanges besprochen und geregelt.

A. Vorkenntnisse.

§. 5. Namen der Töne, Bildung der Tonleiter.

I. Wie die Sprache der Schrift vorausgegangen ist, so bestand auch der Choralgesang vor den Notenzeichen. Es dauerte lange, bis man die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche zu bezeichnen im stande war.

Die Theoretiker des Mittelalters[1]) folgten dem Boëtius († 524), der durch seine lateinische (diatonische) Buchstabennotation die grie-

[1]) Siehe darüber Kirchenmus. Jahrb. 1886 und 1887 in den Art. von U. Kornmüller „Die Musiktheoretiker.“ Über die Geschichte der Notation findet man ausführlichere Belehrung in „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ von Dr. Hugo Riemann, Leipzig 1878, in Ambros „Geschichte der Musik“ II. Bd. und P. Ans. Schubiger „Die Sängerschule von St. Gallen“, und Mus. s. 1889 in den Art. „Die Interpunktion und der Choralgesang“.

chische (enharmonisch chromatische) verdrängt, aber die Benennung der Töne mit griechischen Wörtern beibehalten hatte. Als tiefster Ton der Leiter *(scala)* galt das *la*, eine Oktav unter der *Mese* (μηση) oder dem mittleren Ton der menschlichen Stimme.

Es ist nicht zu erweisen, dass Gregor der Grosse die musikalischen Töne durch Buchstaben bezeichnet und dass er überhaupt mit Notenschrift sich befasst habe; vielleicht bediente er sich nur einfacher und zusammengesetzter Accentzeichen. Sehr frühe jedoch wählte man die ersten 15 Buchstaben des lateinischen Alphabetes von A bis P zur Benennung der Töne, welche sogar „Buchstaben des Boëtius" genannt wurden. Später aber und dauernd wurden die sieben ersten Buchstaben in verschiedener Schreibweise für die üblichen 15 Töne angewendet, nämlich:

A B C D E F G a b c d e f g aa.

Nach den sieben ersten Buchstaben kehren die Ganz- und Halbtöne in gleicher Ordnung wieder.[1])

Die theoretischen Schriftsteller fügten schon hundert Jahre vor Guido[2]) (geb. um 1000) den griechischen Buchstaben Γ (Gamma) hinzu,[3]) und erweiterten diese Tonreihe auch nach oben. Guido zählt 20 Töne auf:

Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g aa	bb cc dd ee.
graves	finales	acutæ	superacutæ	excellentes

Die Gruppierung in 4 Noten hiess Tetrachord; in jeder derselben wechselte die Lage des Halbtones. Die Verbindung sämtlicher fünf Tetrachorde zu einer Tonleiter hiess *Systema maximum*.

Der Ton b und bb (nicht das erste B) galten sowohl für das heutige h ♮ *(b durum* oder *quadratum)*, als auch für das eigentliche b *(b molle* oder *rotundum)*.

„Die *graves* haben ihren Namen von dem tiefen Klange, die *finales* daher, dass jeder Gesang in einem derselben schliesst, die *acutæ* von ihrem höheren Klange, die *superacutæ*, weil sie die vorhergehenden übertreffen, die *excellentes* überragen alle an Höhe und Feinheit des Klanges."[4]) Diese Töne hatten keine bestimmte Tonhöhe, wie heutzutage: *a* z. B. konnte wie unser *c* klingen, wenn nur der Halbton, welcher sich bei B—C, E—F, a—b, h—c, e—f, aa—bb, hh—cc fand, beibehalten wurde.

---

[1]) In moderner Notenschrift: 

[2]) Siehe über ihn *Angeloni*, *Kiesewetter*, *Ambros* II. B., S. 144—216, und P. U. Kornmüller im Cäc.-Kal. 1876 und 1887.

[3]) Einen Erklärungsversuch für dieses Γ s. Mus. s. 1889, S. 27.

[4]) Siehe den Artikel: „Die Choralkompositionslehre vom 10.—13. Jahrhundert" von P. U. Kornmüller in „Monatshefte für Musikgeschichte" 1872, S. 63.

In Guidos Schule wurden die Anfangssilben des Hymnus an den heil. Johannes Bapt.[1])

Ut queant laxis *Fa*muli tuorum,
*Re*sonare fibris *Sol*ve polluti
*Mi*ra gestorum *La*bii reatum,
Sancte Joannes.

für die Töne C D E F G a gebraucht. In dieser Reihe von sechs Tönen (Hexachord) liegt der Halbton von der 3. zur 4. Stufe (ebenso in c—aa). Das gleiche trifft bei den Hexachorden Γ—E, G—e und g—ee und F—d, f—dd zu, da zur Bildung einer reinen Quart bei letzterem *b* statt *h* zu nehmen ist. Diese sechs Töne nun wurden mit den Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* bezeichnet, und da *mi* auf *e* und *fa* auf *f* fällt, so nannte man den Halbton überhaupt (auch *a—b* und *h—c*) *mi fa*.

Anmerkung. Ausser den Buchstabennamen konnten zehn unter den zwanzig Tönen durch zwei, sechs durch drei und vier durch eine der sechs Silben bezeichnet werden, je nach der Stelle, welche sie im Hexachord einnahmen, wie folgende Tabelle zeigt:

	Ton	Silben	Name	Tetrachorde
superacutæ	ee	la		
	dd	la sol		
	cc	sol fa		
	bb	fa ♮mi		
	aa	la mi re	*Nete hyperbolæon*	*T. hyperbolæon.* aa–e.
acutæ	g	sol re ut	*Paranete hyperbolæon*	
	f	fa ut	*Trite hyperbolæon*	
	e	la mi	*Nete diezeugmenon*	*T. diezeugmenon.* e–h.
	d	la sol re	*Paranete diezeugmenon*	*T. synemmenon.* d–a.
	c	sol fa ut	*Trite diezeugmenon*	
	b	fa ♮mi	*Paramese*	*Diazeuxis*
	a	la mi re	*Meson*	*Tetr. meson.* a–E.
graves	G	sol re ut	*Lichanos meson*	
	F	fa ut	*Parhypate meson*	
	E	la mi	*Hypate meson*	*Tetr. hypaton.* E–H.
	D	sol re	*Lichanos hypaton*	
	C	fa ut	*Parhypate hypaton*	
	B	mi	*Hypate hypaton*	
	A	re	*Proslambanomenos.*	
	Γ	ut		

[1]) Dieser Hymnus ist von Paul Warnefried, mit dem Zunamen *Paulus Diaconus*, um 796 gedichtet. *Guido von Arezzo* benützte die damals

Die drei mit dem Tone Γ, G, g beginnenden Hexachorde[1]) hiess man *Hexachorda dura* (hart) wegen des ♮, die zwei mit dem Ton C und c beginnenden Hexachorde wurden *Hexachorda naturalia* (natürlich) genannt, weil kein b und ♮ vorkommt, die beiden Hexachorde mit F und f sind als *Hexachorda mollia* (weich wegen des b) bezeichnet.

G z. B. hatte die Silbe *sol* im *Hex. naturale,* die Silbe *re* im *Hex. molle,* die Silbe *ut* im *Hex. durum,* c hiess *sol, fa, ut* etc., h konnte nur *mi,* b nur *fa* heissen.

Diese drei Hexachorde griffen aber in folgender Weise ineinander:

ut, re, mi, fa, sol, la.
Γ, A, H, C, D, E.
ut, re, mi, fa, sol, la.
C, D, E, F, G, a.
ut, re, mi, fa, sol, la.
F, G, a, b, c, d etc.

---

gebräuchliche Melodie desselben, um seinen Schülern das Treffen und Merken der Töne zu erleichtern, da die Abschnitte der Verse mit den Tönen von *c* bis *a* in regelmässiger Folge begannen. Nur auf die Silbe *sa* traf *g.* In einem Kodex zu Montpellier aus dem 10. Jahrh. steht die gleiche Melodie für die Horaz'sche Ode *„Est mihi nonus."* Es kann nicht entschieden werden, ob dieselbe für den Hymnus *Ut queant* oder für die Ode komponiert worden ist. S. Coussemaker, histoire de l'harmonie au moyen-âge. Paris 1852, S. 103 u. Tafel X. Die Melodie musste auf Befehl der von der S. R. C. aufgestellten Kommission als „zweite" dem offiziellen Antiphonarium beigefügt werden. Bemerkenswert ist, dass der hl. Johannes der Täufer noch bis ins 17. Jahrhundert herauf als Patron der Sänger verehrt wurde, mit Bezug auf die Stelle im Hymnus: *„Qui reformasti genitus peremptæ organa vocis.* „Der du (Johannes bei seiner Geburt) das verlorne Stimmorgan (des Zacharias) vollständig wieder hergestellt hast."

[1]) Die nebenstehenden griechischen Wörter (in Tabelle S. 19) wurden seit Boëtius von den mittelalterlichen Theoretikern den fünfzehn Noten der beiden Oktaven, dem sogenannten *systema teleion,* als unterscheidende Namen beigegeben. Wir teilen sie hier für diejenigen mit, welche sich gründlicher und eingehender mit der griechischen und mittelalterlichen Terminologie befassen wollen.

Die Griechen hatten vier Tetrachorde, von denen das tiefste *(hypaton)* von E—H abwärts reichte; das A wurde hinzugefügt und hiess daher *proslambanomenos* (= hinzugenommen); das 2. Tetrachord (a—E) hiess *Meson.* Zwischen a und h war die *Diazeuxis* (Trennung) und von e—h abwärts begann das Tetrachord *diezeugmenon,* das 4. Tetrachord reichte von aa—e und hiess *hyperbolæon* (der hohe Ton).

Nete = höchste, *paranete* = zweithöchste, *trite* = die 3.; *mese* ist die mittlere Stufe, *paramese* die neben der Mitte, *lichanos* der Zeigefingerton, *parhypate* die vorletzte Stufe der tiefen Tonreihe.

Wenn die *Diazeuxis* nicht beachtet wurde, so legte man vom höchsten Ton des *tetr. meson* (a) bis *paranete diezeugmenon* den Halbton b ein, und nannte diese Viertonreihe nun *tetr. synemmenon* (verbunden),

Wurde im Gesange ein Hexachord überschritten und ein anderes Hexachord betreten, so waren die dem neuen Hexachorde angehörigen Töne so zu benennen, dass auf den vorkommenden Halbton die Silben *mi fa* trafen.

Wollte man z. B. die heutige F- oder G-Durskala solmisieren, so müsste man nach mittelalterlicher Ausdrucksweise sagen:

f g a⁀b c d e⁀f g a h c d e fis g.
ut, re, mi, fa (sol) *ut, re, mi, fa (sol)*
ut, re, mi, fa, *ut, re, mi, fa.*

In dieser Mutation (Veränderung der Silben wegen Benennung des Halbtones) besteht das Wesentliche der sogenannten Guidonischen Hand.

Lange war diese manchmal schwierige und verwickelte guidonische oder aretinische *Solmisation* (oder *Solfisation* nach *Tinctoris)* in Übung, bis man mit Erweiterung des Tonsystems unter *Γ* und über *ee* und nach Entwicklung der Harmonie auch den siebenten Ton mit einer Silbe bedachte, für b nämlich *sa* und für h *si* wählte, und somit Oktaven bilden konnte, ohne die Silben verändern zu müssen.[1])

II. Als die Musiktheorie sich mehr und mehr ausbildete, wuchsen auch die Anforderungen für genaue und bestimmte Tonbezeichnungen. Man fasste alle Töne unter sieben Grundnamen zusammen, die sich nach aufwärts und abwärts wiederholen, und so gleichsam eine Tonleiter *(scala)* bilden.

Die folgende Buchstabenreihe:

A	H	C	D	E	F	G	a	h	c	d	e	f	g	aa	etc.
la	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	etc.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	I.	etc.

weist die sieben von einander verschiedenen diatonischen[2]) Tonleitern nach.

---

das a hiess *mese*
das b *trite*
das c *paranete*
das d *nete*
} *synemmenon.*

[1]) Ausserhalb Deutschland sind heute noch die sog. Solmisationssilben zur Bezeichnung der Töne üblich; so wird z. B. in Italien statt c immer *do,* statt d *re,* statt h *si,* statt b ebenfalls *si* und nur manchmal *sa* gesprochen. Übrigens würde es für den Gesangunterricht in Deutschland eine bedeutende Erleichterung sein, wenn statt des ungehörigen h wieder b gewählt und folgerichtig ♭ als *bes* und his als *bis* benannt werden würde.

[2]) *τόνος* (von *τείνειν*, spannen), *διατονος* hiess bei den Griechen jene Tonleiter, welche vom Anfangston bis zur Oktav zwei grosse halbe



Mi—fa und *si—ut* sind natürliche (auch grosse) Halbtöne; *ut—re, re—mi, fa—sol, sol—la, la—si* sind die fünf Ganztöne.

Anmerkung. Diese fünf Ganztöne werden heutzutage durch ♯ (Kreuz, *diësis)* und ♭ (Be) oder die sogenannten Accidentien (zufälligen Vorzeichen) in zehn chromatische oder kleine[1]) Halbtöne geteilt, z. B. c—cis—d oder d—des—c. Die Entfernung vom chromatischen zum folgenden Hauptton nennt man einen diatonischen oder grossen Halbton, z. B. cis—d. Steht das ♯ (Kreuz) vor einer Note, so wird sie um einen kleinen Halbton erhöht, und man hängt dem Grundnamen die Silbe *is* an, z. B. ♯c = cis. Steht das ♭ vor einer Note, so wird sie um einen kleinen Halbton vertieft und man fügt dem Grundnamen die Silbe *es* bei, z. B. ♭d=des; nur aus ♭e wird *es*, aus ♭a=*as*, aus ♭h=b. Jeder Ganzton besteht aus einem grossen und kleinen, oder kleinen und grossen Halbton: z. B. c—d = c $\frac{4/9}{\text{klein}}$ cis $\frac{5/9}{\text{gross}}$ d oder c $\frac{5/9}{\text{gross}}$ des $\frac{4/9}{\text{klein}}$ d.

Die diatonischen und grossen Halbtöne (e—f, c—des, cis—d etc.) enthalten $^5/_9$ des Ganztones, die kleinen Halbtöne (c—cis, d—des etc.) aber nur $^4/_9$. Der Unterschied dieses $^1/_9$ verschwindet jedoch für unser Ohr, demnach klingen in der Theorie beispielsweise *cis* und *des, fes* und *e, eis* und *f, b* und *ais* u. s. w. gleich, d. h. sie sind enharmonisch.

Auf dieser Verschmelzung der enharmonischen Töne, besser, auf der Annahme, dass z. B. *ais* und ♭, *fis* und *ges* gleich klingen, beruht die sogenannte gleichschwebende Temperatur,[2]) nach

und fünf ganze Töne enthielt, also sich durch die natürlichen oder Haupttöne (siehe die Definition des gregorianischen Chorals §. 1. S. 1.) erstreckte.

[1]) *„Semitonium a Platone Limma vocatum eo quod non sit plenus tonus sed imperfectus,“* schreibt *Cottonius* bei *Gerbert, II. 238.* „Plato nennt den natürlichen Halbton *Limma*, weil er kein vollkommener, sondern ein unvollkommener ist.“ Die Griechen, und nach ihnen die mittelalterlichen Theoretiker (einer der letzten, Joh. Tinctoris, lehrte zwischen 1464—1511*)* nannten den grossen Halbton *apotome,* den kleinen *limma;* der Rest aber zwischen *apotome* und *limma* hiess *comma* oder *diesis.* Die heutige Ausdrucksweise *(diesis)* unterscheidet sich demnach von der älteren; was jene *limma* nannten, heissen wir *diesis.*

[2]) Vor der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte man noch eigene Pfeifen und Tasten für *dis* und *es,* erst nach dieser Zeit glich man die Töne aus, und verzichtete, leider zum Schaden der Tonreinheit, auf die Unterschiede der Kommate. Ausführlicheres über diesen Gegenstand siehe im Artikel „Temperatur“ von Mor. Hauptmann (Jahrbücher für Musikwissenschaft von Fr. Chrysander), in dem Werke des gleichen Autors „die Natur der Harmonik und Metrik“, in Helmholz „die Lehre von den Tonempfindungen“ und in Gust. Engel „das mathematische Harmonium“.

welcher die zehn chromatischen und sieben diatonischen Töne auf zwölf zurückgeführt werden. Die moderne chromatisch-enharmonische Tonleiter lautet also:[1])

c	cis	d	dis	e⌒f	fis	g	gis	a	ais	h⌒c
	‖		‖		‖		‖		‖	
c	des	d	es	e⌒f	ges	g	as	a	b	h⌒c
1.	2.	3.	4.	5. 6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.

Das Zeichen × (Andreaskreuz) erhöht die Note um zwei kleine Halbtöne $^8/_9$, so dass × f (fisis) und g, trotz des fehlenden $^1/_9$, als gleichklingend angenommen werden. Ebenso vertieft ♭♭ (Doppel-Be) um $^8/_9$, resp. einen ganzen Ton, z. B. ♭♭e = *es⌒es* = d ($^8/_9$). Das Zeichen ♮ (Bequadrat) hebt das einzelne ♯ und ♭ wieder auf und heisst darum Auflösungszeichen.

§. 6. Verbindung der Töne, Intervalle.

„Die Töne verbinden sich auf sechserlei Weise: zum Ganzton, Halbton, zur grossen und kleinen Terz, zur Quart und Quint. Auf andere als diese Art gibt die Verbindung der Töne keinen guten Zusammenklang (ergibt sich keine gute Tonfolge)."[2]) Im gregorianischen Choral kommen also die modernen Verbindungen der kleinen und grossen Sext oder Septime und der Oktav nie unmittelbar vor.

Intervall (Zwischenraum) nennt man das Verhältnis zweier Töne nach ihrer gegenseitigen Höhe oder Tiefe. Der Einklang *(unisonus)* ist also kein Intervall.[3])

Derjenige Ton, welchen man als ersten annimmt, heisst Prime.

Das Tonverhältnis des ersten zum zweiten nennt man Sekunde. Da ganze und halbe Töne unterschieden[4]) werden, so ergeben sich grosse und kleine Sekunden; z. B. e—f, c—h kleine Sekunde, g—a, g—f grosse Sekunde u. s. w.

---

[1]) Die Silbensolmisation *ut re mi fa* etc. ist nur im stande, die diatonischen Tonverhältnisse auszudrücken. Dass auch beispielsweise *fis* durch die Silbe *fa* ausgedrückt, aber als *fa diesis* bezeichnet wird, erschwert den Unterricht in ausserordentlicher Weise. Siehe über die verschiedenen Vorschläge zur Verbesserung der Solmisation mit Silben mein Vorwort zu den Solfeggien von Ang. Bertalotti, 2. Aufl. 1888.

[2]) Siehe P. Utto Kornmüller a. a. O. S. 63.

[3]) Unisonus quasi unus sonus; . . . non est modus neque cantus, quia cantus est inflexio vocis, i. e. omnis cantus qui inflectit vocem variat sonum. *Ibid.* p. 63.

[4]) Der Halbton heisst *semitonium*, der Ganzton *tonus*.

Terz nennt man die dritte Stufe der Prim nach unten oder oben gezählt. Sie ist gross *(ditonus)*, wenn sie zwei Ganztöne, klein *(semiditonus)*, wenn sie $1^1/_2$ Töne umfasst. Von a—c (aufwärts) kl. Terz; a—f (rückwärts) gr. Terz.

Die Quart *(diatessaron)* ist die vierte Stufe von irgend einem Tone aus, und umfasst zwei ganze Töne und einen grossen Halbton. In diesem Falle heisst sie reine Quart, z. B. g—c; nur diese ist im Choral gebräuchlich. Die übermässige Quart besteht aus drei sich folgenden Ganztönen, z. B. f—h; daher stammt auch der Name *Tritonus.*[1]) Durch Verwandlung des h in b wird sie zur reinen Quart.

Die Quint *(diapente)*, der 5. Ton, besteht aus drei ganzen Tönen und einem grossen halben Ton, z. B. c—g. Diese heisst rein im Gegensatz zur falschen verminderten Quint, welche aus zwei ganzen und zwei grossen halben Tönen besteht, wie z. B. h—f. Als Umkehrung des *Tritonus* kann sie durch b zu einer reinen Quint umgestaltet werden.

Anmerkung. Die Oktave *(diapason)* umfasst fünf ganze und zwei grosse halbe Töne, demnach die ganze Tonleiter. *„Hic canendi modus rarissime in cantu usitatus reperitur.* „Dieses Intervall wird äusserst selten in Gesängen vorgefunden," schreibt Engelbert im 13. Jahrh. In den offiziellen Choralbüchern begegnen wir der Oktave beispielsweise beim feierlichen *Ite Missa est* und beim *Amen* einer der Gesangsweisen des *Credo;* dieselbe ist aber immer durch Atempause von der Prime getrennt.

Wie schon oben bemerkt, findet sich das Intervall der Sext und Septime im gregorianischen Choral nie in unmittelbarer Folge, wenn nicht etwa die feriale Intonation des Psalmes nach Schluss der Antiphon im dritten Ton als kleine Sext angesehen werden will. Verbindungen, wie *D a h* werden *tonus cum diapente*, *D a b semitonium cum diapente, D a c semiditonus cum diapente* genannt.

§. 7. Notensystem, Schlüssel.

I. Die jetzt üblichen Choralnoten sind Zeichen, welche je nach ihrer Gestalt das Verhältnis der Zeitdauer der Noten unter sich, je nach ihrer Stellung die Namen der Töne und die jedesmalige Tonhöhe der Stimme angeben.

---

[1]) *„Tritonus, constans tribus continuis tonis, diatessaron non reputatur."* „Der Triton, welcher aus drei aufeinanderfolgenden ganzen Tönen besteht, kann nicht als Quarte bezeichnet werden." Guido v. Arezzo.

1. **Gestalt.** Joh. Guidetti unterscheidet drei Arten von Noten, welche auch in den authentischen Choralbüchern zur Verwendung kommen, nämlich a) ▜ *longa* sc. nota (lange Note); durch sie wird entweder eine Accentsilbe bezeichnet oder eine Verbindung von zwei, auch drei und mehreren auf- oder abwärts steigenden Noten angezeigt. Gleichwie die Accente der Sprache nicht gleich lang und stark sind, so wechselt auch die Betonung der sog. *longa*; b) ■ *brevis* (kurze Note). Ihre Dauer beim Gesange richtet sich nach der grösseren oder geringeren Länge der Silbe, mit der sie verbunden wird, und nähert sich bald der *longa*, bald der *semibrevis;* c) ♦ *semibrevis* ist beiläufig die Hälfte der *brevis.*[1] Bei keiner der drei Noten soll an ein gleiches oder regelmässiges Mass gedacht werden.

Anmerkung. Bis ins 11. Jahrhundert wurde der Choral durch mündliche Tradition fortgepflanzt und die unter dem Namen „Neumen" (νευμα Wink, oder πνευμα Atem) üblichen Schriftzeichen sollten nur eine schon bekannte Melodie ins Gedächtnis zurückrufen, besonders aber ihren Vortrag und die gute Ausführung kennzeichnen. Die Buchstaben dienten zum theoretischen Gesangunterricht, die Neumen für die bereits praktisch geschulten Sänger, und hiessen deshalb auch *notæ usuales,* Noten, deren Bedeutung die erlernte Gewohnheit und Überlieferung lehren musste.

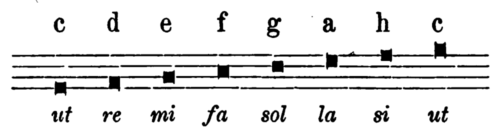
2. **Stellung.** Um die Namen der Töne durch die Notenzeichen fürs Auge unterscheidbar zu machen, bediente man

---

[1]) Im *Grad. Rom.* der *editio Medicæa* steht die *brevis* bei kurzen Silben, wenn dieselben nur mit einer Note versehen sind, zum Beispiel: o-ra-ti-ó-nem während andere Choralbücher, besonders jene Guidettis, in folgender Weise schreiben: o-ra-ti-ó-nem. Die *semibrevis* steht aber nie allein, auch nicht über einer kurzen Silbe, sondern nur in abwärts gehenden Notenverbindungen: z. B.

Es finden sich Drucke des 16. Jahrh., in denen die mit einer Note versehenen Silben immer die ▜ haben. Die Ansicht, dass es sich für gute Accentuierung und richtige Deklamation empfehle, bei einer Accentsilbe ▜, bei mittelkurzen ■, bei kurzen Silben ♦ zu setzen, hat viele gute Gründe für sich. Die Kommission zur Herausgabe der offiziellen Choralbücher hat sich im Jahre 1883 dahin entschieden, dass bei einzelnen Noten nur ■ oder ▜ Anwendung finden solle und ♦ nie allein, sondern nur in abwärts gehenden Notengruppen (wie in der *editio Medicæa)* gebraucht werde.

sich im Choral gewöhnlich des vierlinigen, seltener und später des fünflinigen Systems. Die Noten haben ihre Stelle unter, auf, zwischen und über den vier (oder fünf) Linien. Wenn also die Note auf der ersten Linie *c* heisst,[1]) so sind die übrigen in folgender Weise zu benennen:



Will man unter oder über diesen Linien noch eine Fortsetzung der Noten, so bedient man sich der Hilfslinien, z. B.:
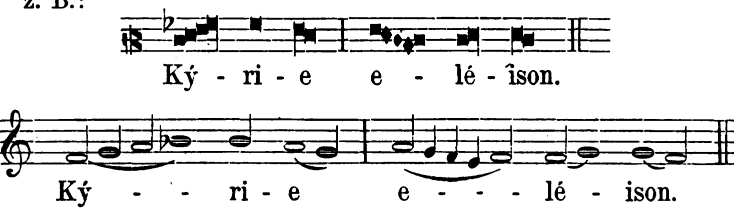
la a oder mi e

1. Anmerkung. Der traditionelle Charakter der alten Notation ist so ehrwürdig, und ihre Verwendung in den liturgischen Büchern seit Jahrhunderten so entschieden festgehalten worden, dass eine Umänderung derselben in moderne Noten weder nötig noch nützlich und ratsam erscheint. Vier Linien und drei Notengattungen genügen vollständig. Man spricht von Erleichterung des Choralgesanges durch Umsetzung in moderne Noten; doch abgesehen davon, dass den 𝅝, 𝅗𝅥 und 𝅘𝅥 gar zu gerne eine abgemessene, bestimmte Zeitdauer beigelegt wird, bestätigt die Erfahrung, dass die Sänger nach einiger Übung bei vier Linien sich eine schnellere Kenntnis der Intervalle aneignen, als bei fünf, und dass besonders bei Verbindung von vielen Noten aufwärts oder abwärts die Zusammengehörigkeit derselben sowie der fliessende Vortrag mit den „schwarzen" Noten leichter aufgefasst wird und für das Auge bequemer und übersichtlicher ist, als mit den „weissen".

So lange jedoch diese Ansicht nicht allgemein durchgedrungen ist, und manche Sänger und Kirchenchöre den liturgischen Gesang eher ganz vernachlässigen, als dass sie die kleine Mühe der Übung in der Choralnotation auf sich nehmen, kann eine Anbequemung der

[1]) Der Schüler übe sich, die sieben Notennamen a b c d e etc. von der ersten Linie aus sowohl stufen- als sprungweise abzulesen; er wird dann ohne Schwierigkeit jeden Tonnamen im Falle des Bedürfnisses auf allen Linien und in allen Zwischenräumen einsetzen können. Es empfiehlt sich, mit einer Linie zu beginnen und von *a, b, c* aus je drei Töne auf- und rückwärts einzuüben. Dann setze man eine zweite Linie bei; dadurch lassen sich fünf Töne abwechselnd verteilen. Siehe Choralübungen in §. 11.

Choralmelodien durch Wiedergabe in modernen Noten nebst Bezeichnung der zusammengehörigen Notenreihen durch Bindungsstriche nicht als verwerflich gebrandmarkt werden. Entschuldigungsgründe für diese Anbequemung sind: 1) das Bedürfnis und das Verlangen minder geübter Kreise, deren Musikunterricht von Jugend her ausschliesslich auf den Violinschlüssel beschränkt war; 2) die kaum durch Besseres zu ersetzende Gepflogenheit, bei der Begleitung des gregorianischen Chorals die Melodien im Violinschlüssel mit moderner Notation wiederzugeben; 3) die Erwägung, dass durch die seit 1883 von seiten der päpstlichen Kommission aufs genaueste normierte Einheit in der Schreibweise der Choralgesänge der freie Rhythmus durch Umsetzung der ■ ■ und ♦ in 𝅝 𝅗𝅥 und ♩ nach einiger Übung leicht erlernt werden kann. Um die Bindung der Tongruppen über den Silben anzuzeigen, dient der Bindebogen, z. B.:



2. Anmerkung. Als Notenzeichen vor Erfindung und Einführung der jetzt üblichen Choralnoten sind die Neumen[1]) zu erwähnen. Über die Form und die Namen der Neumen siehe die Tabellen im Anhange dieses Lehrbuches.

Sie bestanden aus Häckelchen, Strichlein, Schnörkelchen, welche je nach ihrer Gestalt und höheren oder tieferen Stellung die Dienste unserer Notenschrift versehen mussten. Die Notenverbindungen der Neumenschrift lassen sich auf wenige Grundformeln zurückführen, welche auch jetzt noch im Gebrauche sind und mehr den Vortrag als die genaue Lesart der Melodie andeuten. Sie entstanden aus den scharfen *(acutus)*, schweren *(gravis)* und zusammengesetzten *(circumflexus)* Accenten und scheinen zuerst stenographische Zeichen für die richtige Deklamation und Aussprache, für Heben und Senken

---

[1]) Alle Untersuchungen über Neumenschrift haben mehr historischen als praktischen Wert, und die archäologische Wissenschaft hat noch viel zu leisten, bis sie volle Klarheit in diese Zeichensprache zu bringen vermag. Eine belehrende Abhandlung darüber gibt Pothier in seinem oben zitierten Werke, aus dem auch die verschiedenen Neumentafeln und Schriftproben im Anhange dieses Buches mitgeteilt sind. Siehe über die *paléographie musicale* die Besprechung von P. Utto Kornmüller im K. M. Jahrbuch 1890, sowie das unter der Presse befindliche Werk von Th. Nisard, L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien. Paris, Lethielleux.

der Stimme gewesen zu sein. Die wichtigsten sind: *Punctum, Virga, Podatus,*[1] *Clivis,*[2] *Torculus, Porrectus, Scandicus* und *Climacus.*

Viele Notenzeichen (wie *Strophicus, Ancus, Oriscus, Quilisma, Pressus*) waren für die kunstgeschulten Sänger berechnet und klingen auch bei vollendetster Aufführung fremdartig und unschön. Die natürliche Deklamation und Tonbildung bedarf dieser Schnörkel und Manieren nicht.[3])

Diese Notenverbindungen sind gleichsam die Elemente des gregorianischen Chorals, wie die Worte die Elemente der Rede, und von ihrer wechselnden Verteilung hängt die Schönheit der Melodie hauptsächlich ab. Auch die wohlklingende Rede setzt sich aus der ebenmässigen Verteilung kürzerer oder längerer Wörter zusammen.

Nachdem sich vom 12. Jahrhundert an die Neumenschrift in die Quadrat- und Hufnagelschrift verdickt hatte, blieben nur mehr die Formen der ■ ■ und ♦, welche bis ins 15. Jahrh. auch für den mensurierten (taktmässigen) Gesang üblich waren. Einen sehr wichtigen und merkwürdigen Beitrag für die Geschichte der Notenschrift im gregorian. Choral liefert ein Manuskript des 15. Jahrh. in der vatikanischen Bibliothek zu Rom (Vaticana 5129, fol. 169). Ein gewisser Petrus Talhanderius (Fétis hält ihn für einen Franzosen) klagt über Choralbücher, welche wohl schön aber nicht richtig geschrieben seien, und bemerkt: a) Nur für die accentuierten Silben sei die ■ *(caudata)* einzeln oder in Verbindung anzuwenden, für die übrigen nicht, ausser in der Form ■■ *(clivis).* b) Die ♦ *(semibrevis)* werde nie allein gebraucht, sondern nur absteigend in Verbindung mit ■ oder ■; dann aber solle man nicht mehr als vier Noten folgen lassen. Diese und ähnliche sehr gute Anweisungen für das Atmen und die Absätze bei längeren Notenverbindungen scheinen auch dem

---

[1]) Die römische Kommission hat unter dem 1. Dez. 1883 für die Neuauflagen der offiziellen Choralbücher die Schreibweise ■■ als Norm festgesetzt, wenn eine accentuierte Silbe unterlegt und die folgende Note auf gleicher Stufe oder tiefer ist als die letzte des *Podatus.* Wenn die dem *Podatus* folgende Note höher ist oder dieselbe bei kurzen und accentlosen Silben steht, dann wird er in folgender Weise ausgedrückt: ■■.

[2]) Die Notenverbindung [Notenbeispiel] der *editio Medicæa* von 1614, welche auch in die erste Folioausgabe des offiziellen Graduale überging, ist nur eine abgekürzte Schreibweise für [Notenbeispiel] u. s. w.

[3]) Gerbert, Script. Tom. I. p. 5. Die *Instituta patrum,* welche bereits vor Isidor von Sevilla († 636) existierten, geben die Anweisung: *Caveamus, ne neumas conjunctas nimia morositate . . . vel disjunctas inepta velocitate conjungamus. — Scire debet omnis cantor quod literæ quæ liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicæ artis liquescunt.*" Mit anderen Worten: „Notengruppen dürfen nicht zu langsam und gleichmässig, einzelne Noten nicht zu hastig gesungen werden; die Deklamation der Sprache gilt auch für den Gesang."

Redakteur der *editio Medicæa* nicht unbekannt gewesen zu sein, und wurden von der päpstlichen Kommission für die einheitliche Schreibweise der offiziellen Ausgaben adoptiert.

3. Anmerkung. Mit dem Worte *neuma* wurde nach dem 11. Jahrh. auch eine melodische Folge vieler Noten, die über eine Silbe oder einen Vokal gesungen werden, bezeichnet. Joan. Tinktoris bemerkt: „Neuma ist ein Gesang, welcher dem Ende der Worte ohne Worte angehängt wird.“ Solche Neumen finden sich bei den Gradualien und dem darauffolgenden Alleluja, bei den Trakten, beim Gesangston der Versikel nach dem Hymnus u. s. w.

II. Die vier oder fünf Linien reichen für die Bezeichnung der Töne, über welche die menschliche Stimme gebieten kann, nicht aus; überdies haben wir bisher noch keinem der sieben Töne einen bestimmten Platz angewiesen, von dem aus alle höheren und tieferen abgezählt werden könnten.

Im elften Jahrhunderte dienten zwei Linien zugleich als Schlüssel. Man setzte die Noten auf, zwischen, unter und über dieselben. Eine rote Linie galt für den Ton F, eine gelbe (auch grüne) für den Ton C.[1]) Später setzte man vor die farbigen Linien die Buchstaben F und C, und zeichnete mit Nadeln zwischen denselben noch Linien auf dem Pergament. Bald unterliess man aber die verschiedene Färbung der Linien und schrieb dieselben meist nur mit roter Farbe. Aus dem gothischen Buchstaben F hat sich das Zeichen 𝄢, aus dem gothischen C das Zeichen 𝄡 herausgebildet, ähnlich wie später aus dem gothischen G der moderne Violinschlüssel (𝄞) entstanden ist. (Siehe die betr. Tabellen im Anhange.)

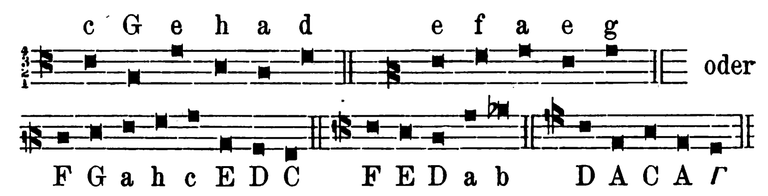
Beim gregorianischen Choral sind nur zwei Gattungen von Schlüsseln üblich, der C- oder Ut- und der F- oder Fa-Schlüssel; in den offiziellen Choralbüchern sind dieselben in fünffacher Weise verwendet, nämlich:

zwei C-Schlüssel und drei F-Schlüssel.

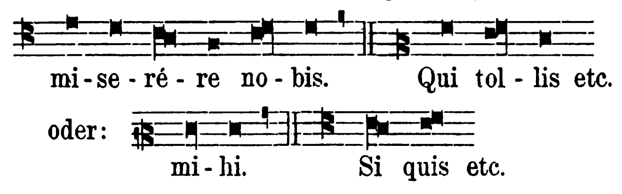


[1]) In Manuskripten mit roter, gelber und grüner Linie steht letztere meist obenan und bedeutet f, während die gelbe c, die rote F angibt. Alle deuten auf die natürlichen Halbtöne hin.

Die Note der Linie, auf welcher der C-Schlüssel steht, heisst *ut* (C); die Note der Linie, auf welcher der F-Schlüssel steht, heisst *fa* (F); die übrigen Töne werden durch die Linien und Zwischenräume stufenweise abgezählt.



Wenn der Choralsatz einen so grossen Tonumfang hat, dass ein Schlüssel beim vierlinigen System nicht ausreicht, so versetzt (transponiert) man den nämlichen Schlüssel um eine oder mehrere Linien tiefer oder höher, oder vertauscht den F- mit dem C-Schlüssel und umgekehrt, z. B.



Das kleine Nötchen wird *custos* (Notenzeiger, Wächter) genannt. Dasselbe zeigt beim Wechsel der Zeilen die Stelle an, auf welcher in der folgenden Zeile der erste Ton steht, und macht bei Veränderung oder Versetzung des Schlüssels auf den nächsten Ton aufmerksam.

Anmerkung. Es muss als eine bedeutende und den richtigen Vortrag fördernde Verbesserung der Choralschreibweise angesehen werden, dass die Accentsilben in den offiziellen Choralbüchern durch (*longa*) ausgezeichnet sind. Der Schlüsselwechsel ist in diesen Ausgaben möglichst vermieden, und als Regel festgesetzt, dass keine Note über dem System auf einer Hilfslinie steht, wohl aber unter dem System auf eine solche gesetzt werden kann. Wenn übrigens Guido von Arezzo im *Micrologus* (Gerberts Script. II. Bd. p. 37) bemerkt: „Das übrige, wann die Töne zusammengeschleift, getrennt oder verbunden gesungen werden, welche Töne gedehnt oder rasch vorzutragen sind u. s. w., das ergibt sich leicht bei mündlicher Anweisung aus der Gestalt der Tonzeichen (Neumen), wenn sie richtig zusammengesetzt sind“, so kann nur bedauert werden, dass Guido

diese Regeln nicht auch schriftlich niederlegte, und dass seit dieser Zeit so verschiedene Anschauungen über den Vortrag je nach Nation und Geschmack bestehen konnten. Durch die Beachtung der jetzigen Schreibweise in den römischen Choralbüchern ist besonders für die richtigen Sprachaccente und den Wechsel von gedehntem und rascherem Vortrage eine dankenswerte Norm gegeben, wenn auch „keine Tonschrift im stande ist, eine so lebendige, eigentümliche Melodie wie die gregorianische, vollständig und allein genügend darzustellen.“

§. 8. Rhythmus, Ruhepunkte.

I. Die nach irgend einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung und Abwechslung heisst Rhythmus;[1]) er ist Mass, sowohl Ebenmass als Gleichmass. Musikalischer Rhythmus wird gewonnen, wenn der eine Ton der Dauer nach mehr oder weniger über einen andern sich ausdehnt, und beim Vortrag in grösserer oder geringerer Stärke erscheint. Man kann von künstlichem Rhythmus sprechen, wie er in den verschiedenen Versmassen sich bildet, und von natürlichem Rhythmus der Sprache oder Prosa.

Alle Sinne des Menschen fühlen in gewisser Weise den Rhythmus. Vorzüglich das Ohr verschmäht eine längere Reihe von Tönen in gleichmässiger Stärke und Zeitdauer. Die Folge schwächerer und stärkerer Silben und ihre Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent fesselt in der Sprache.[2])

Im Choral ist Rhythmus enge mit der Sprache verknüpft, und der Wohlklang derselben muss sich mit gleichem Schwunge den gregorianischen Melodien mitteilen. Aus der Melodie der Sprache gebildet, sind die Worte nur eine

---

[1]) *ῥύειν*, fliessen, wallen. Sehr empfehlenswert zum Verständnis dieses Paragraphen ist Köhlers Büchlein „über die Melodie der Sprache“, Leipzig 1853, Arends „Sprachgesang der Alten“, und besonders die Werke von Pothier, Kienle, Thiéry (Étude sur le chant grégorien) und Lussy (Le rhythme musical), letzteres auch in deutscher Übersetzung von Felix Vogt bei Leuckart in Leipzig.

[2]) „Gut singen heisst gut accentuieren“, lehrt mit anderen Worten Adam von Fulda, wenn er Gerb. Script. III. B., S. 333 schreibt: *„Musica est ars docens voces formare, formatas per sonum recta proportione accentuare“.*

Umkleidung derselben durch Töne. Der Fundamentalsatz für Verständnis und Vortrag des gregor. Chorals lautet demnach: „Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sprichst.“[1])

Der natürliche Rhythmus der Sprache ist also Grundregel für den Vortrag des gregorianischen Chorals. Das Ebenmass (nicht das Gleichmass, die Gleichförmigkeit), welches beim guten Vortrage einer wohlgeordneten Rede beobachtet wird, die natürliche Melodie der Sprache in unbestimmten Tönen (nicht das Buchstabieren oder Syllabieren), muss auch auf den Vortrag in bestimmten Tonhöhen übertragen werden. Ein Haupterfordernis zum richtigen Vortrage des Chorals ist demnach die Kenntnis der lateinischen Sprache, sowie eine fehlerfreie, deutliche, vollendete Aussprache und Deklamation.

Wird eine Silbe mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben, und durch intensiveren, kräftigeren Stimmklang ausgezeichnet, so sagt man, sie habe den Accent. Derselbe hat beim greg. Choral eine grosse Bedeutung. Durch ihn werden Haupt- und Nebensachen unterschieden, und das Bedeutende und Wichtige wird in den Vordergrund gestellt. Nicht die Menge der Noten, welche über einer Silbe stehen, macht allein die Silbe lang oder kurz, sondern mehr ihre stärkere oder schwächere Betonung. Die Zahl der Noten entscheidet demnach nicht über die Länge der Silbe, und darum können z. B. auf der Silbe *mi* bei *Dóminus* mehr Noten stehen, als auf der langen Silbe *Do*, wenn sie nur leicht fliessend und schwächeren Tones vorgetragen werden. Die lange Silbe *Do* ist mit Accent hervorzuheben, ohne die Vernehmlichkeit und Deutlichkeit der übrigen Töne und Silben zu beeinträchtigen.

Aus dem Gesagten ergibt sich die gänzliche Unrichtigkeit jenes Vortrags, bei dem jeder Note und Silbe der gregorianischen Gesänge eine gleiche Zeitdauer zugemessen wird *(Isotonie, æqualitas cantilenæ).* Niemand kann Gefallen an einem

---

[1]) Das bestimmte Mass und die bestimmte Zahl von abwechselnd langen und kurzen Silben nennt man Metrum. Jene Kenntnis, welche die Länge und Kürze der Silben und die Aussprache der Wörter lehrt, heisst Prosodie. Das Abkürzen der metrischen Silben nach ihrer Länge und Kürze, nach ihren Einschnitten (Cäsuren), Ruhepunkten u. s. w. bezeichnet man mit dem Worte Scansion.

Redner finden, der die Silben und Wörter seines Vortrages in gleichmässiger Hast oder auch Trägheit recitiert.

Anmerkung. Rhythmus als Gleichmass ist der Takt. (*Musica mensurata* oder *cantus mensurabilis.*) Eine Note (z. B. 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = ♩ ♩ ♩ ♩ oder |𝅜| = 𝅝 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 u. s. w.) wird als Takteinheit angenommen, und ihre kleineren Teile müssen in gleichen Zeitabschnitten wiederkehren. Jeder dieser Zeitabschnitte, Takt genannt, muss die nach dem Schlüssel angegebene Zeiteinheit (𝄴 oder 𝄵 u. s. w. für 𝅝 oder |𝅜|) darstellen; sämtliche Noten eines Taktes geben ihrem Werte nach die als „Einteilungsgrund" gewählte Note (𝅝 oder |𝅜|) u. s. w. Gegenwärtig bezeichnet man diese Zeitabschnitte durch senkrechte Striche im Notensystem. Die mittelalterlichen Harmoniker dagegen liessen alle Taktstriche weg, lenkten auf diese Weise den Sänger auf den Zusammenhang und erhoben ihn trotz der Mensurfesseln zum freien Rhythmus. Vergl. §. 1. Anm.

Aus dem späteren Ursprung des Mensuralgesanges erhellt von selbst die Unrichtigkeit und Thorheit irgend eines Versuches, gregorianische Gesangsweisen in zwei- oder dreiteilige Taktrhythmen zu zwängen.

II. Rhythmische Bewegung fordert aber wesentlich Ruhepunkte. Körper und Geist des Sängers brauchen Zeit, um sich neue Kräfte (Atem — Aufschwung) zu sammeln.

Beim Rhythmus als Ebenmass sind diese Ruhepunkte teilweise dem Gefühle (nie der Willkür oder verschuldeten Notwendigkeit wegen Mangel an Atem) überlassen, niemals aber soll der Sinn durch die Pause gestört, oder das Wort so oft zerrissen werden, dass es dem Hörer schwer fällt, die einzelnen Silben desselben zu verbinden; auch darf nie unmittelbar vor einer Silbe innerhalb eines Wortes abgesetzt oder geatmet werden.

Gewöhnlich findet sich das Atemzeichen angegeben [1]) und hat folgende Gestalt und Bedeutung im gregorianischen Choral: 1) ⌶ ist entweder Atem- oder Ordnungszeichen, besonders für grössere Chöre.[2]) 2) Letzteren Zweck hat auch

[1]) Die erste Grossfolioausgabe des *Grad. Rom.* enthielt, gleich dem Original von 1614, nur die einfache senkrechte Linie (Nr. 2) als Atemzeichen. Es war natürlich vorausgesetzt, dass bei jeder Interpunktion des Textes gut Atem geschöpft werde. Siehe auch die Art. über Interpunktion in der Mus. s., Regensburg, Fr. Pustet, Jahrg. 1889.

[2]) In den Oktav-Ausgaben der authentischen Choralbücher sind diese Ruhepunkte aufs genaueste verzeichnet. In alten Choralbüchern,

die einfache senkrechte Linie ⫶, 3) ⫶⫶ ist Schlusszeichen eines ganzen Satzes oder Abschnittes.[1]) Wenn umfangreichere Neumengruppen in zwei oder drei Abschnitte ohne ɪ oder Ɨ, durch blosse Trennung der Noten abgeteilt werden, so ist damit die kürzeste Pause angedeutet und eine für den Massengesang zweckmässige Scheidung der melodischen Glieder und rhythmischen Absätze gegeben.

Für die Ruhepunkte gilt als Grundregel: „Je nach dem Inhalt der Worte oder Sätze, je nach der Festzeit, dem Personal und dem Orte, wo gesungen wird, gibt es Pausen von verschiedener Dauer; sie müssen stets natürlich sein, dürfen nicht mathematisch bestimmt werden." Pause ist für Gesang, was Komma, Strichpunkt und Doppelpunkt im Redevortrag sind. —

In den neuesten Ausgaben der römischen Choralbücher sind die Atem- und Absatzzeichen so reichlich angebracht, dass gutgebildete Sänger ohne Schwierigkeit weitere Pausen entbehren können. Es bleibt jedoch dem Dirigenten überlassen, in längeren Notengruppen, z. B. den Allelujaneumen, oder an Stellen, wo er es für nötig erachtet, dem Chore noch weitere Ruhepunkte zu bezeichnen.

§. 9. Stimme, Sprache.

Um den Bemühungen, die Stimme möglichst biegsam zu machen (wozu Lehrer und Übung unerlässlich sind), auch theoretische Nachhilfe zu geben,[2]) merke der Gesangschüler:

1) Möglichst viel Atem vorräthig zu haben, bedingt die Fähigkeit, die Stimme mit grösserer oder geringerer Kraft

besonders Manuskripte, steht nach jedem Worte das ɪ *semisuspirium*, damit ein der lateinischen Sprache Unkundiger die Wörter mit ihren Noten nicht zusammenlesen und ineinanderziehen sollte.

[1]) Bei den Introiten, Offertorien, Antiphonen u. s. w. wird der zum Intonieren (Absingen der ersten Worte durch eine kleinere Zahl von Sängern) bestimmte Abschnitt mit einer senkrechten Doppellinie abgegrenzt.

[2]) Ausführliche theoretische Belehrung über die Entstehung der Stimme, des Tones, der Sprache u. s. w., sowie praktische Winke für richtige Aussprache und Tonbildung enthält das Werk: „Die menschliche Stimme und Sprache in physiologisch-psychologischer Beziehung. Von P. K. Handmann, S. J. Mit 27 in den Text eingedruckten Figuren. Münster, 1887, Aschendorff. 230 S. Preis 4 Mk."

ausströmen zu lassen. Die Muskeln der Brust und des Unterleibes müssen vor jedem lähmenden Einfluss bewahrt bleiben. Leicht und schnell muss voller Atem geschöpft, und dieser Versuch schon vor der Tonbildung gemacht werden. Zu festes Binden des Halses, Zurückpressen des Kopfes oder Vorbeugen desselben wirkt nachteilig auf die Stimme. Im Sitzen angestrengt zu singen schwächt die Stimme, ist der Gesundheit schädlich und hindert die Aufmerksamkeit.

2) Voller, klarer Metallklang des Stimmorgans ist wohl von kräftiger Organisation bedingt, doch lässt sich auch der dünne Klang durch möglichst weise Benützung des reichlich geschöpften Atems und Vermeidung jedes Hinaufziehens des Kehlkopfes kerniger gestalten.

3) Der sogenannte Kehlton (dem Sänger durch Schnüren der Kehle, dem Zuhörer durch den erstickten Ton kennbar) hat seinen Ursprung meist darin, dass man die Stimme zu schnell und heftig in hohe Töne treibt, wodurch der Luftstrahl nicht durch die Mundhöhle frei heraustritt, sondern bereits an der Mundwölbung gebrochen wird.

4) Bei tiefen Tönen pressen manche gewaltsam den Kehlkopf abwärts, so dass die Luftröhre fühlbar erzittert, was man Gurgelton zu nennen pflegt. Man erzwinge keine tiefen Töne und suche die wirklich vorhandenen nicht übermässig zu verstärken, weil sonst Rauheit der Stimme, Verlust ihres Metallklanges und ihrer Kraft und Festigkeit die traurigen Folgen sein werden. Ein gleich schlimmer Fehler ist, bei hohen Tönen den Hals mit Kehlkopf nach aufwärts zu ziehen.

5) Irgend ein Verschluss der Nasenlöcher verursacht einen schnarrenden Beiklang der Stimme. Man nennt ihn Nasenton, obwohl der Fehler darin seinen Grund hat, dass der Stimme der Ausgang durch die Nase verschlossen ist und die Luft nicht durch die Nasenöffnungen ausströmen kann.

6) Zu weites Öffnen des Mundes schwächt die Klangstärke. Der kleine Finger soll jedoch immer zwischen den Zahnreihen Platz haben.

7) Der Gebrauch der Kopf- (Fistel-, Falsett-) Stimme greift die Stimmbänder und Kehlkopfmuskeln an, und wirkt, länger fortgesetzt, zerstörend auf die Stimmorgane. Man bediene sich regelmässig der natürlichen Bruststimme, welche, gut geschult, der reichsten Klangabstufungen fähig ist.

8) Die Verbindung zweier Töne muss so geschehen, dass beide deutlich unterschieden werden können, und keine Lücke entsteht. Die Verbindung mehrerer Töne setzt zweckmässige Verteilung des Atems voraus. In leisem Ansatz den Ton zu beginnen, mit steigender Kraft bis zum natürlichen Grade der Stärke ihn fortzusetzen und auf umgekehrtem Wege wieder ausklingen zu lassen, stärkt und festigt die Stimme, und verschafft ihr die vortreffliche Eigenschaft, auf jeder Stufe der natürlichen Höhe oder Tiefe stärkeren oder leiseren Ton anzugeben.

9) Beim Zusammenziehen der Töne (besonders eines grösseren Intervalles), dem sogenannten Portament, ist die hässliche Unart des Schleifens aller oder doch vieler dazwischenliegenden Töne zu vermeiden. Affektiertheit und ungebildete Manieren offenbaren sich am abschreckendsten in dieser Art Gesang. Wohl bedingt der schöne Gesang eine gewisse Schwungfertigkeit und Elastizität des Tones; doch diese unterscheidet sich sehr fühlbar von dem angedeuteten Gewimmer.

10) Bei der Mutation soll das Singen ein paar Monate ganz ausgesetzt und dann nur allmählich einige Übung in der neuen Stimmlage vorgenommen werden, bis sich das Organ gekräftigt und bis es eine bestimmte Festigkeit erlangt hat. „Die fixe Idee, aus Sopran- würden Bass-, aus Alt- Tenor-Stimmen, hat schon viele Strohbässe und heulende Tenore zum Vorschein gebracht.“ [1])

11) Durch unverdrossene Übung wird auch eine schwächliche Stimme gekräftigt und ein geringerer Tonumfang oder

---

[1]) A. B. Marx, die Musik des 19. Jahrhunderts. Es soll mit diesem Satze nicht ein entgegengesetztes Axiom aufgestellt, sondern nur vor Zwang der Natur gewarnt werden.



unsicherer Tonansatz erweitert und gefestigt. Mässige und vernünftige Gesangübungen, sollten sie auch täglich vorgenommen werden, bilden die Stimmorgane, geben ihnen Biegsamkeit, Ausdauer und Kraft. „Menschenkehlen sind wie Schiessgewehr; es wollen sowohl die eine als das andere immer poliert und gebraucht werden; sonst verrosten sie.“[1])

II. Was B. Marx[2]) mehr von der deutschen Sprache schreibt, gilt auch von der lateinischen Sprache beim Choralgesang: „Reinheit, Wohlklang und Charakter der Sprache muss zum Bewusstsein gebracht und gepflegt werden. Wer nicht gut spricht, hört auch nicht gut, wer unrein oder roh spricht, dessen Klangsinn ist roh, unsauber oder unentwickelt.“

Die lateinische Sprache ist durch ihren Reichtum an Vokalen für den Gesang besonders günstig und trägt zur Verschönerung des Tones wesentlich bei. Man denke und sage nicht: „Die gewöhnlichen Leute verstehen die Sprache doch nicht, ob sie nun äusserst korrekt behandelt oder verstümmelt wird.“ Abgesehen von der Unehrerbietigkeit solcher Äusserung gegen die liturgische Sprache und damit auch Handlung, fühlt übrigens selbst der gemeine Mann recht klar und deutlich den Unterschied zwischen schöner und schlechter Aussprache. Auch der ungebildete Laie wird zwischen Choralsängern, von denen der eine Worte und Silben verstümmelt, der andere aber in möglichster Reinheit wiedergibt, leicht den herausfinden, welcher seine Sache besser gemacht hat.

„Eine gute Ausführung des Chorals,“ schreibt Dom Pothier,[3]) „erfordert vor allem andern, dass die Melodie nur dient, um die Worte zur Geltung zu bringen. Die Gesetze der Kirche, das einstimmige Urteil der Auktoren, der gesunde Sinn schon verpflichten den Sänger, immer den Text in Ehren zu halten, ihn verständlich und erbaulich vorzutragen, und seine Stimme mit den Gefühlen in Einklang zu bringen, welche der Text nahelegt. Hierin liegt unbedingt das

[1]) Mattheson in seinem Patriot (Hamburg, 1728) S. 84.
[2]) A. a. O. S. 370.
[3]) Übersetzung von P. Ambros Kienle S. 96.

Fundamentalprinzip für den kirchlichen, liturgischen Gesang." Mit kurzen Worten schärft Benedikt XIV. ein: „*Curandum est, ut verba, quæ cantantur, plane perfecteque intelligantur*, — es ist dafür zu sorgen, dass die Worte, welche gesungen werden, deutlich und vollkommen verstanden werden."

Anmerkung. Helle Vokalisation wird an erster Stelle gefordert und die Übungen zur Erzeugung und Bildung des Tones müssen immer mit ernstlichen Laut-, Silben- und Sprachübungen begonnen und verbunden werden. Das A wird nur rein, wenn Lippen und Zahnreihen sich wenigstens so weit öffnen, dass ein Finger zwischen den Zahnreihen Raum findet. Beim E legt sich die Zunge mit ihrer Spitze an die Unterzähne, hebt sich in der Mitte ein wenig und vermindert dadurch den Raum in der Mundhöhle. Beim I setzt sich die Zungenspitze bis an die Schärfe der Unterzähne. Bei hohen Tönen wird dieser Vokal leicht zu scharf und zu spitz. Beim O ist die Öffnung des Mundes wie beim A, nur runden sich beide Lippen in dieser Gestalt ⬭. Beim U nähern sich die Lippen fast gänzlich, treten etwas vorwärts und nach unten. Der Übergang eines Vokals in den andern lässt sich in folgender Ordnung deutlich darstellen: I, E, A, O, U. Die Doppellaute (Diphtongen) sind ebenso fleissig zu üben: a-i,[1]) a-u (autem), e-i (e-lé-ison), e-u,[2]) æ, œ, etc.

Die Vokale würden am vollkommensten klingen, wenn wir keine Zunge hätten; darum lenke der Gesangschüler seine Aufmerksamkeit besonders dahin, dass die Reinheit der Vokale nicht durch falsche und gekrümmte Zungenstellung verdunkelt werde. Der Lehrer aber bemühe sich, zur Lösung der Zunge und Erzeugung reiner Vokale in den Übungen die Lippenlaute (b, p, f), die Zungenlaute (d, t, c, z) und die Gaumenlaute (g, k, ch) den verschiedenen Vokalen voranzusetzen; besonders dem p-Laute soll zur Erzielung rascher, reiner und bestimmter Tonbildung die erste Sorge zugewendet werden.

Die harten und weichen Konsonanten sind wohl zu unterscheiden, und überhaupt kräftig hervorzuheben; auch die Laute l, m, n, r, s, sch, h müssen deutlich und bestimmt gehört werden. Sie bilden mit den obigen Konsonanten das Knochengerüst, die Muskeln und Fasern, ohne welches die Wörter einer breiartigen Masse gleichen.

Besonders hässlich ist die üble Angewöhnung, den Wörtern, vorzüglich denen, welche mit einem Vokale anfangen, ein *m* oder *n* vorzusetzen, also *namavit* statt *amavit*, oder auch *mmater* statt *mater*, *nregi* statt *regi* zu singen.

[1]) Bei ai, au, ei und eu ist der erste Vokal zu singen, der zweite am Schlusse der Notenphrase rasch und leicht anzuschliessen, so dass der erste vorzugsweise zu Gehör kommt.

[2]) Gewöhnlich als Diphtong, aber sehr oft in zwei Vokale getrennt. Siehe §. 10, p. 41.

Die einzelnen Wörter sollen getrennt, nicht ganze Silben verschluckt, oder die Schlussilben (besonders bei Vokalendungen) mit der nächsten Wortsilbe verschmolzen werden, z. B. *e tin sæcula* statt *et in sæcula; Kyrieeleison* statt *Kyrie eleison*. Nicht der Konsonant, sondern der Vokal einer Silbe ist während der Dauer eines oder mehrer Töne anzuhalten, z. B. *Sa-nctus* nicht *San-ctus*, weil sonst der Vokal *a* stets durch einen Nasenlaut getrübt ist.

Die Konsonanten am Schlusse der Worte, z. B. s, m, b, ch etc., müssen scharf gesprochen werden, auch wenn sie in einiger Entfernung nicht mehr ausdrücklich zu vernehmen sind, da sie zur natürlichen Schattierung beitragen und die Trennung der Wörter bewirken. Wenn bei längeren Notengruppierungen abgesetzt oder geatmet wird, so ist der Vokal fortzusetzen, und der Konsonant erst am Ende der Silbe anzufügen, z. B. Hæ - - c di - es;[1]) der Doppelvokal wird nach den ersten fünf Noten mit gleicher Tonfarbe repetiert, das c aber erst am Schlusse der Phrase angehängt und bildet so den Trennungskonsonanten für *dies*.

Überhaupt eigne man sich eine genaue und vollkommen bestimmte Artikulation an, und spreche so stark und scharf als möglich, besonders in grossen Lokalen mit der höchsten Schärfe, weil die etwaige Härte der Aussprache im weiten Raum ohnehin durch das Verhallen sehr gemildert wird.

Derjenige gilt als guter Deklamator, der richtig, deutlich und rein spricht, Haupt- und Nebensätze im Vortrage gut unterscheidet, die Stimme zu heben und zu senken weiss, je nachdem es Sinn und Bildung der Wörter und Sätze erfordern. Die gleichen Regeln hat der Sänger des gregorianischen Chorals zu beobachten.

§. 10. Leseregeln, Betonung der Silben.

Die Vokale der lateinischen Sprache sind: a, e, i, o, u (v, y) und die Diphtongen (Doppellauter) æ, œ, au, eu, ei, ui; die Aussprache dieser Selbstlauter stimmt mit der im Deutschen überein.

Der Vokal y ist aus dem Griechischen entlehnt in Wörtern wie: *Kýrie. hyssópo, Bábylon, cœnomýa.*[2])

[1]) Eine Art Ausnahme findet nur bei den Versikeltönen *in fest. dupl.* und *semidupl.* statt, siehe §. 32.

[2]) Bei butýrum jedoch wird in den typischen Ausgaben y lang gesprochen.

Der Doppelvokal *eu* findet sich (ausser in griechischen Wörtern, wie *eu-ge, Euphrates)* nur in *heu, eheu, ceu, seu, neu,* sowie in *neuter* und *neutiquam,* also ist *De-us, me-us, re-us, ólĕ-um, férrĕ-us* u. s. w. zu sprechen.

Das *ei* ist Doppellauter in *hei*, ausserdem werden die beiden Vokale getrennt ausgesprochen, also: *elé-ison, de-índe, dé-ĭtas, di-é-i.*

Das *ui* ist nur in *huic* und *cui* Doppellaut, ausserdem sind die Vokale zu trennen, wie in *Spirí-tŭ-i, gé-nŭ-i, vó-lŭ-i.*

Um anzuzeigen, dass ein Vokal besonders ausgesprochen und nicht mit dem vorhergehenden zu einem Diphtongen verbunden werden soll, setzt man die Trennungspunkte *(puncta diaeréseos)*, z. B. *áër, áëris* (zum Unterschiede von *aeris), Israël.*[1]) V, v wurde früher wie U, u geschrieben und ist wie *w* zu sprechen.

Die Konsonanten sind b, c, d, f, g, h, (k), l, m, n, p, q, r, s, t, x, (z).[2]) Bei diesen Konsonanten gilt die Regel: „Sprich wie geschrieben ist.“ Ausnahmen davon finden statt: 1) wenn c vor e, i, y, æ, œ und eu steht, klingt es wie unser *z* (bei den Italienern wie tsch), z. B. *ce-drus, ci-bá-vit, Cy-ré-ne, cæsus, cælum, ceu;* vor anderen Vokalen und vor Konsonanten aber wie *k*, z. B. *caput, color, custos, causa, huic, crástina* etc.; 2) wenn auf die Silbe *ti* ein Vokal folgt, wird sie wie *zi* gesprochen, z. B. *ó-ti-um, grá-ti-as, ju-stí-tia.* Einige neuere Philologen wollen gegen die allgemeine Übung auch in diesem Falle *t* ohne Zischlaut gesprochen wissen.

---

[1]) Bei letzterem Worte, sowie bei allen der lateinischen Sprache nicht eigenen Wörtern sind die *p. diaereseos* überflüssig; hieher gehören: *Mísa-el, Gelbo-e, Ephra-im* etc.

[2]) K wird gewöhnlich durch c ersetzt, x und z sind Doppelkonsonanten aus: cs und ds. Z kommt nur in Fremdwörtern vor, W nur bei Übertragung von Wörtern aus neueren Sprachen ohne Veränderung der Orthographie; j und v wurde mit i und u geschrieben, in der Aussprache jedoch als i *consonans* (Jod) *Ju-da, Je-rú-salem* und u *consonans* (vau) *véritas, sil-va* unterschieden. Die typischen Ausgaben wenden die Zeichen j und v zur Unterscheidung der Aussprache vor einem Vokal am Anfang einer Silbe an, wie *jam, juxta, vi-a* etc.; sch ist getrennt zu sprechen, wie *Pas-cha* (nach dem Griechischen), *is-chyros, s-chola.*

Ausgenommen sind die Fremdwörter wie *Ægýpti-i,* und wenn ein anderes *t*, ein *s* oder *x* vorhergehen, z. B. *óstium, míxtio.* Man spricht also *justítia* = *justízia* etc. — Qu, gu, und su werden wie *kw, gw* und *sw* gesprochen, wenn sie mit dem folgenden Vokal eine Silbe bilden; also: *quan-do, quot, sanguis,* aber man sagt *su-á-vis, su-um.*

Durch das Zusammentreffen zweier Vokale am Schluss des ersten und Anfang des folgenden Wortes entsteht der sogenannte *Hiātus* (Gähnung). Beim Lesen nach dem Versmass wird er dadurch aufgehoben, dass der erste Vokal ausgestossen (elidiert) wird, im Gesange aber sollen beide Vokale deutlich vernommen werden. Man singe also im Weihnachts-Hymnus *Jesu Redemptor* nicht *antoriginem*, sondern *ante originem* leicht, und etwas rascher, um den Versbau nicht zu unterbrechen.[1])

Als Hauptregel hat zu gelten: „Die Schlussilbe darf nicht mit der ersten Silbe des nächsten Wortes verschmolzen werden.“ Es ist also *Kýrie e-lé-ison* und nicht *Kýrieléison* zu sprechen und zu singen. Gleiche Vokale innerhalb eines Wortes sind hörbar zu trennen, also: *de-ésse, e-leemósyna, áu-di-it, A-a-ron.*

Die Teilung der Wörter in ihre Silben ist in den neueren Choralbüchern genau angegeben, dennoch dürfte es nützlich sein, einige Regeln darüber anzuführen: 1) Ein Konsonant, der zwischen zwei Vokalen steht, gehört zum letzten Vokal, also *pa-ter, lau-do;* 2) zwei Konsonanten, welche zusammen ein Wort im Griechischen oder Lateinischen anfangen können, gehören auch bei der Abteilung in Silben zusammen, z. B. *pa-tris, e-sca, i-gnis, o-mnis, scri-ptus, pa-stor, ho-spes,* dagegen *man-datum, San-ctus* (obgleich das *a* im Gesange nicht durch *n* beeinflusst werden darf); 3) Doppelkonsonanten werden geteilt, z. B. *pos-ses-si-ó-nem*; 4) zusammengesetzte Wörter werden in ihre Teile getrennt: *sus-cépit, tam-quam, quæ-cúmque, ad-o-rá-mus* etc.

---

[1]) Eingehendere Winke über die Behandlung ähnlicher Fälle in den Hymnen siehe §. 45.

II. Die Betonung (der Accent) der lateinischen Wörter ist in den neuen Ausgaben der liturgischen Bücher genau angegeben durch das Strichlein über dem Vokal, z. B. *réd-ime.* Einsilbige Wörter bedürfen keiner weiteren Regel; bei den zweisilbigen fällt der Accent (wenn nicht anders angegeben) auf die vorletzte Silbe, also *má-ter, ho-mo.* Bei drei- und mehrsilbigen kann der Leseton auf der drittletzten oder vorletzten Silbe stehen. Eine ausführliche Darlegung der langen und kurzen Vokale, ihrer Veränderungen bei Zusammensetzungen, des Unterschiedes zwischen Quantität und Accent der Silben würde hier zu weit führen. Als allgemeine Regel kann gelten, dass die Silbe, welche der mit Accent versehenen folgt, kürzer zu sprechen ist, als die darauffolgenden, z. B. in *hō-mĭ-nes* hat *ho* den Leseton, *mi* ist kurz, darf aber nicht springend gesungen, gleichsam erstickt werden, *nes* ist mittelkurz. Ein Vokal, auf welchen unmittelbar ein anderer folgt, ist in der Regel kurz, z. B. *prōprĭo*, ōmnĭa, doch hüte man sich, das *i* wie *j* zu sprechen.

Einige Übung unter Anweisung eines der lateinischen Aussprache kundigen Lehrers wird schneller zur richtigen Betonung führen, als es die ausführlichsten Regeln vermögen. Beim Rezitieren von Psalmen, Lektionen, Orationen etc. beachte man den grossen Unterschied zwischen Lese- und Gesangton; bei ersterem sind alle Regeln der Aussprache und Betonung zu befolgen, bei letzterem aber ist die Stimme im Gesang zu verwandeln durch noch deutlicheres und schärferes Hervorheben der Accentsilben, mit denen die übrigen in Harmonie zu stehen haben. Ein kräftiges Betonen z. B. der Silbe *mi* in *homínibus* bedingt eine entsprechende Verstärkung der Silbe *ho* als Vorschlag, *ni* und *bus* als schwächeren und stärkeren Nachschlag. Die Accente der mehrsilbigen Wörter gehen denen der zweisilbigen vor, und bilden gleichsam Marksteine der Rezitation. Auch im Deutschen gilt eine zu lange Folge bloss ein- oder zweisilbiger Wörter für unschön. Als Beispiel diene der Text des *Credo,* wo die gewichtigsten Accente auf *Pa, ten, cto* etc. treffen, als beste Übung aber ist das Deklamieren der Psalmen zu empfehlen.

Wer gut liest und accentuiert, hat sich das Hauptgeheimnis des gesangartigen Vortrages angeeignet.

§. 11. Treffübungen.

Das Treffen setzt die Intonation,[1]) d. i. die Fähigkeit, jeden angegebenen Ton schnell aufzufassen und wiederzugeben, voraus.

Die Intonation muss ganz rein sein, der Ton soll weder zu hoch noch zu tief angefasst werden. Wer eine längere Rezitation, wie Epistel, Evangelium und ähnl. auszuführen hat, wähle nie einen Ton, der an die äussersten Grenzen des Stimmorgans streift, um bei zu tiefer Tonlage nicht zu schwanken, bei zu hoher nicht detonieren zu müssen.

Gehörbildung kann durch ausdauernde Übung in Auffassung der einfachsten Tonverhältnisse und mit Hilfe eines Instrumentes (Violine besser als Pianoforte) gefördert werden, und auch ein schlechtes Gehör ist verbesserungsfähig. Kein normal entwickelter Mensch ist ohne alles musikalische Gehör, dasselbe ist nur ungleich verteilt.

Gleichwie jedoch das Flötenspiel nicht durch den Violinlehrer, und das Violinspiel nicht durch den Klavierlehrer gelehrt und erlernt werden kann, so auch der tadellose Gesang nicht ohne einen Lehrer mit schöner Aussprache, reiner Intonation und gesunder Stimme. Die Schönheit der Stimme ist Gottesgabe; die Bildung müssen Übung und Fleiss bewirken.

Unrein singen ist das Schwanken der Stimme um ein weniges; falsch ist der Gesang, wenn die Differenz zwischen einem halben Tone schwebt; unrichtig singt der, welcher den vorgeschriebenen Ton verfehlt.

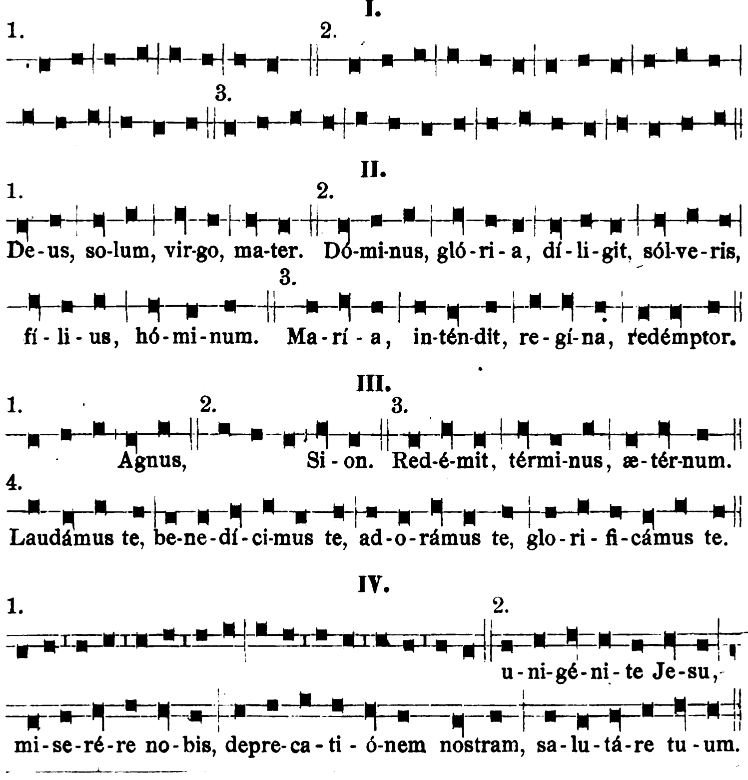
Eine erprobte Methode für die Vorübung im Singen des lateinischen Chorals ist die ausdrucksvolle Rezitation der lateinischen Messtexte aus dem *Ordinarium Missæ*, oder das deklamatorisch mannigfaltige Lesen von Episteln, Evangelien u. s. w. Als Übergang zur gesanglichen Rezitation bediene man sich ferner beispielsweise des *Credo*- oder *Gloria*-Textes und lasse bloss die Vokale mit Hinweglassung der Konsonanten

[1]) Tinctoris in seinem *Diffinitorium* schreibt: *Intonatio est debita cantus inchoatio*, „Intonation ist der richtige Anfang eines Gesanges.“



hell und rein aussprechen. Dieser Übung folge das singende, gut artikulierte Lesen dieser oder anderer Texte; denn nur nach gutem Sprechen gelangt man zu gutem Singen.[1])

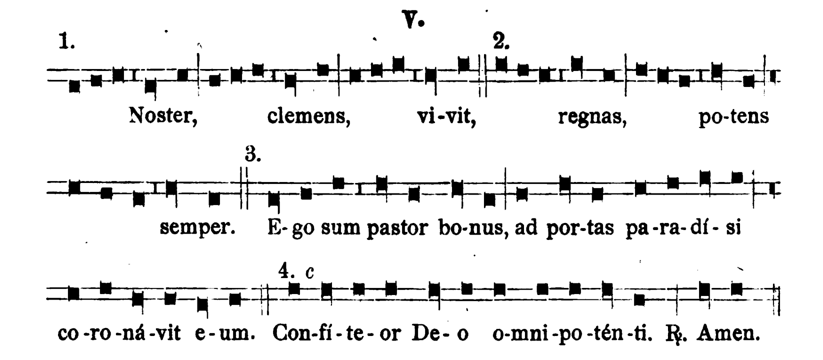
Die folgenden Übungen können mit Buchstaben, Silben und Wörtern (letztere zur Einübung der richtigen Accente) ausgeführt werden, da nur wiederholte und ausdauernde Versuche die Sicherheit im Treffen bewirken.[2])



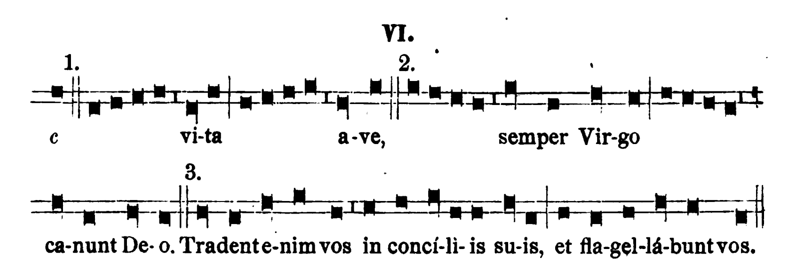
[1]) Niemand lernt künstliche Gangart und leichte Körperbewegung ohne den ungehinderten Gebrauch der Glieder. Das Turnen setzt gerade Glieder voraus, wenn auch durch Turnen kleine Körperdefekte gebessert werden können.

[2]) Quintilian sagt ja: *Phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio qua omnia convalescunt.* „Den Sängern und Rednern ist die Übung unerlässlich; dieselbe macht in allen Dingen tüchtig.“

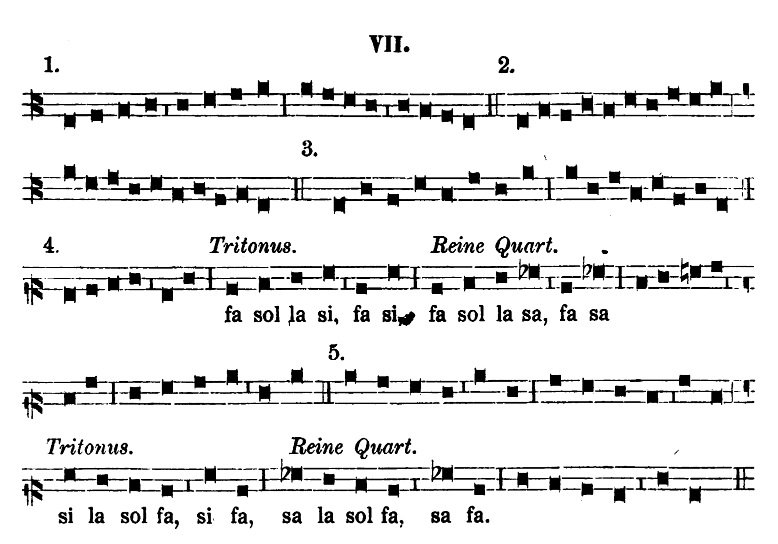
V.

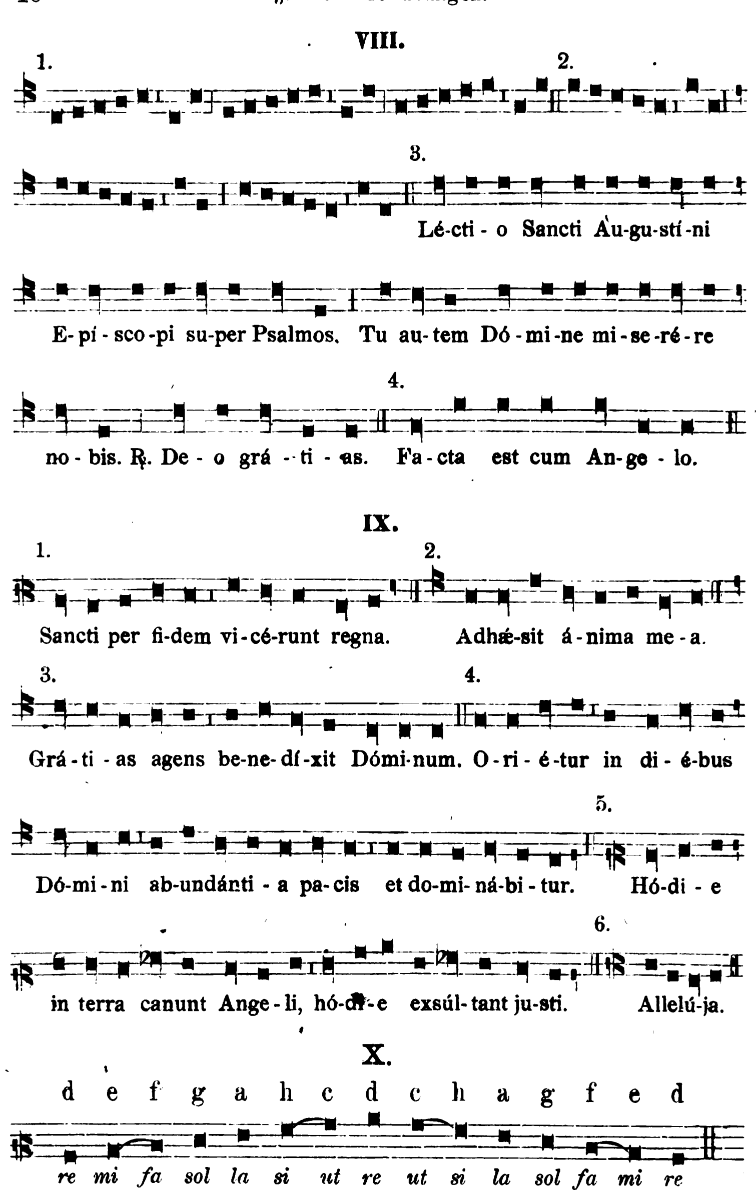

1.
2.
Noster, clemens, vi-vit, regnas, po-tens
3.
semper. E-go sum pastor bo-nus, ad por-tas pa-ra-dí-si
4. c
co-ro-ná-vit e-um. Con-fí-te-or De-o o-mni-po-tén-ti. ℟. Amen.

VI.


1.
2.
c vi-ta a-ve, semper Vir-go
3.
ca-nunt De-o. Tradent e-nim vos in concí-li-is su-is, et fla-gel-lá-bunt vos.

VII.

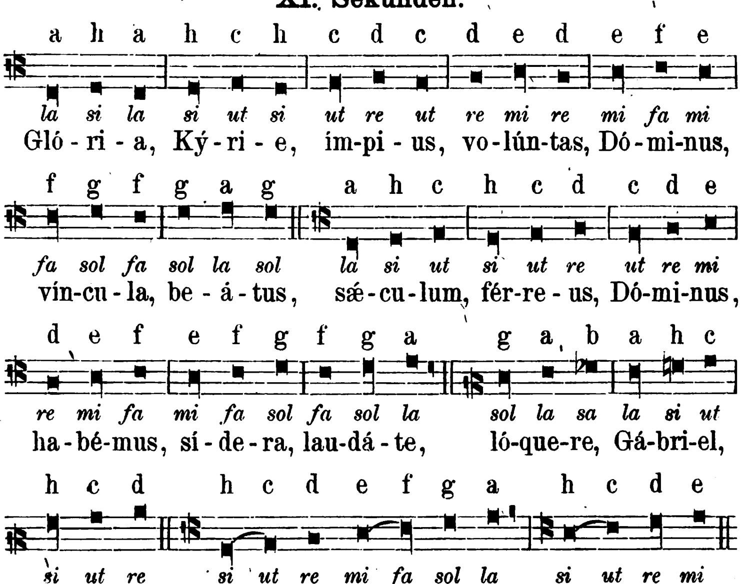

1.
2.
3.
4.
Tritonus.
Reine Quart.
fa sol la si, fa si, fa sol la sa, fa sa
5.
Tritonus.
Reine Quart.
si la sol fa, si fa, sa la sol fa, sa fa.


VIII.
1.
2.
3.
Lé-cti - o Sancti Au-gu-stí-ni
E-pí - sco-pi su-per Psalmos. Tu au-tem Dó-mi-ne mi-se-ré-re
4.
no - bis. ℟. De - o grá - ti - as. Fa-cta est cum An-ge - lo.
IX.
1.
2.
Sancti per fi-dem vi-cé-runt regna. Adhæ-sit á-nima me-a.
3.
4.
Grá-ti - as agens be-ne-dí-xit Dómi-num. O-ri - é-tur in di - é-bus
5.
Dó-mi-ni ab-undánti - a pa-cis et do-mi-ná-bi - tur. Hó-di - e
6.
in terra canunt Ange-li, hó-di-e exsúl-tant ju-sti. Allelú-ja.
X.
d e f g a h c d c h a g f e d
re mi fa sol la si ut re ut si la sol fa mi re
Be - á-tus vir, qui ti-met Dó-mi-num, be-ne-di-cé-tur.
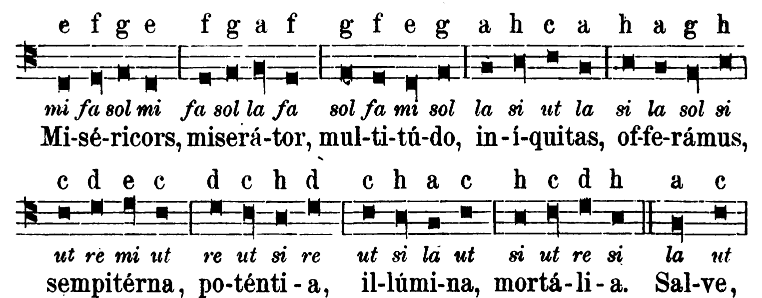
Beispielsweise geben wir den annähernden Vortrag dieser Übung in modernen mensurierten Noten:

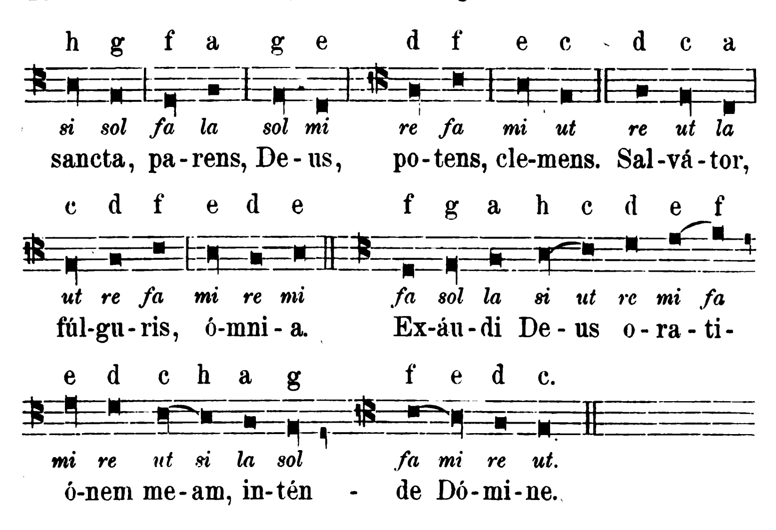


XI. Sekunden.



XII. Terzen.





XIII. Quarten.

c d e f c d e f g d e f g a e

ut re mi fa ut re mi fa sol re mi fa sol la mi

Mul-ti-tú-di-nem, sa-cri-fi-ci-um, contemplá-ti-o,

g a h c g f g a b f a h c d a

sol la si ut sol fa sol la sa fa la si ut re la

re-mi-ní-sce-re, be-ne-dí-cti-o, be-ne-plá-ci-tum,

h c d e h c d e f c c f e

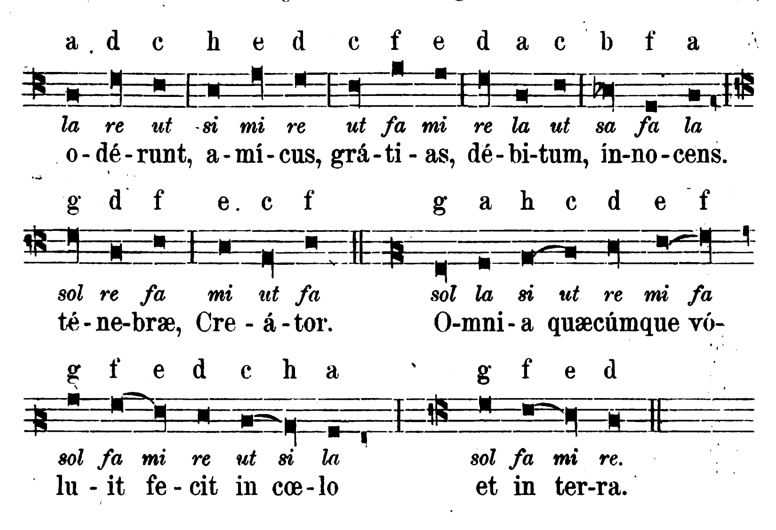
si ut re mi si ut re mi fa ut ut fa mi

so-le-mni-tá-te, vir-tú-te magna. In-tén-de,

d g f e a g f b a g c b

re sol fa mi la sol fa sa la sol ut sa

ló-qui-tur, vo-lá-vit, a-scén-dit, conspé-ctus.



XIV. Quinten und vermischte Intervallen.

d e f g a d c d e f g c e f g a h e

re mi fa sol la re ut re mi fa sol ut mi fa sol la si mi

Mi-se-ri-cór-di-am, in-si-pi-én-ti-am, adversi-tá-ti-bus,

f g a h c f g a h c d g a h c d e a

fa sol la si ut fa sol la si ut re sol la si ut re mi la

co-gi-ta-ti-ó-nes, be-ne-di-cti-ó-nem, suppli-ca-ti-ó-nes.

d ah dab a aga d da a c a gf

re lasi relasa la lasolla re rela la ut la solfa

A-ve. Sal-ve. I-te. Tu-ba ín-so-net.

g g gd e f fa a g g cd dab a

sol sol solre mi fa fala la sol sol utre relasa la

A-li-as o-ves há-be-o. Ut au-di-vit

Anmerkung. Die beste Übung für Gehörbildung, Rezitation, Aussprache und Intervalle sind erfahrungsgemäss die Psalmtöne; die Texte und Töne der Psalmen sollen demnach als vorzüglichste Hilfsmittel zur Erzielung geläufiger Aussprache und für Übung der einfachsten Intervalle benützt werden. Siehe §. 29—31, sowie des Verfassers *Psalterium Vespertinum* und die Psalmen der Charwoche, des Weihnachts- und Toten-Officiums; dann gehe man zu den marianischen Antiphonen im *Vesperale Romanum*, sowie zu den Messgesängen (besonders *Credo*) im *Ordinarium Missæ* resp. *Graduale Romanum* über.

Für Kleriker sind, nach Erzielung des künstlerischen Gesangstones für die Texte der Orationen, Episteln, Evangelien u. s. w., die Intonationen der Invitatorien, Hymnen und Antiphonen im *Directorium chori* sehr zu empfehlen. Als besonderes Übungsbuch aber sei der *Cantorinus Romanus* genannt, jene billige und anregende, auf Veranlassung der päpstlichen Kommission zusammengestellte Sammlung aus den drei für den liturgischen Gesang in der ganzen Kirche obligaten Büchern (*Missale, Rituale* und *Pontificale Romanum*).

B. Kenntnis.

a) Theoretischer Teil.

§. 12. Entwicklung der Oktavengattungen.

Wenn die Töne einer der sieben diatonischen Tonleitern, nachdem die Skala in Quinten und Quarten geteilt ist, zu einem melodischen Tonstück so verwendet werden, dass sie zu einem Haupt- oder Grundton in gewisser Beziehung stehen, so sagt man, der so gebildete Gesang gehe aus einer Kirchentonart, Oktavengattung, *tropus, modus, tonus.* [1])

Anmerkung. Zwischen Oktavengattung und Tonart im modernen Sinn ist also ein Unterschied. In den sieben (auf Seite 21 angeführten) diatonischen Tonleitern ändert sich die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne je nach dem Grundton; diese sieben von einander verschiedenen Tonreihen heissen Oktavengattungen. Unter Tonart versteht man die Versetzung (Transposition) einer

[1]) Ugolinus von Orvieto, ein Schriftsteller des 15. Jahrhunderts, schreibt: „*Tropus, tonus sive modus est quamplurium vocum ex diapente ac diatessaron ordinatis speciebus debite conjunctarum in acumine et gravitate distantium per arsin et thesin congrua neumarum forma constitutarum conveniens dispositio.*“

Oktavengattung auf einen andern diatonischen oder chromatischen Ton, Die Tonart ändert also nur die Höhe oder Tiefe der Oktavengattung, so dass die sämtlichen Durtonarten als Versetzung der Oktavengattung auf dem Tone *c*, die Molltonarten als Transpositionen der Skala auf dem Tone *a* bezeichnet werden müssen. Der richtige Ausdruck für Oktavengattung ist im Lateinischen: *modus*, und war auch im Gegensatz zu *tonus*, wodurch die stehenden Formeln der *modi* bezeichnet wurden, ziemlich allgemein bis zum 15. Jahrhundert üblich. Schon Guido von Arezzo tadelt übrigens den Sprachgebrauch *tonus* statt *modus*. Später wechselten die Theoretiker der Mensuralmusik die Begriffe, so dass z. B. Tinktoris (im 15. Jahrh.) das Wort *modus* als „Takteinrichtung eines Gesanges" definiert, *tonus* aber als „die Tonart, durch welche ein jeder Gesang regelrecht komponiert wird". *Toni* sind also genau genommen nur die acht stehenden Formeln der Psalmen, *Gloria Patri* etc., *modi* aber die Tonarten der wechselnden Choralgesänge. — Kirchentonarten, Kirchentöne heissen die Oktavengattungen zum Unterschiede von den seit dem 17. Jahrh. durch Einführung der chromatischen Halbtöne üblichen, anfangs mehr für weltliche Musik verwendeten Dur- und Moll-Tonarten.

Je nach der Lage des Halbtones sind vier Arten von Quinten und drei von Quarten zu unterscheiden:

I. Quinten *(Pentachorde).*

E⌒f	g	a	h		1. Art.
D	e⌒f	g	a		2. Art.
a	h⌒c	d	e		
Γ	A	H⌒C	D		3. Art.
G	a	h⌒c	d		
C	D	E⌒F	G		
c	d	e⌒f	g		
F	G	a⌒b	c		
F	g	a	h⌒c		4. Art.

II. Quarten *(Tetrachorde).*

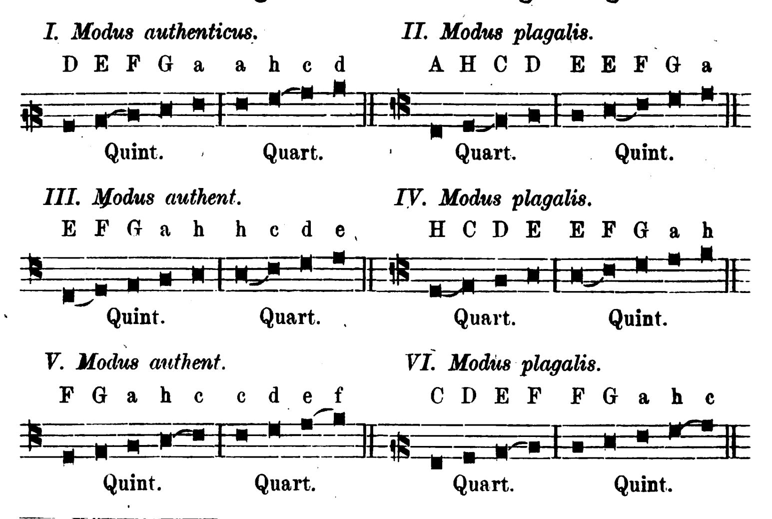
H⌒C	D	E		1. Art.
h⌒c	d	e		
E⌒F	g	a		
e⌒f	g	a		
D	E⌒F	G		2. Art.
d	e⌒f	g		
A	H⌒C	D		
a	h⌒c	d		
Γ	A	H⌒C		3. Art.
G	a	h⌒c		
C	D	E⌒F		
c	d	e⌒f		
F	G	a⌒b		

Die ältesten Theoretiker reden nur von acht *Modi*, welche auf den Buchstaben D, E, F, G aufgebaut werden, und zwar so, dass die Tonleiter eine doppelte Verwendung

findet. Die Tonreihen von D, E, F, G in Quint und Quart geteilt heissen authentische[1]) und werden mit den griechischen Zahlwörtern *Protos* (der erste), *Deuteros* (der zweite), *Tritos* (der dritte), *Tetartos* (der vierte) bezeichnet. Wird die obere Quart dieser vier Tonreihen unten angefügt, so ändert sich ihr Umfang; der Grundton des authentischen *modus* wird die Quart einer neuen Oktavengattung, und diese nennt man plagale,[2]) auch *lateralis, subjugalis,* also Nebentonart. Daher die Benennung: *Modus protus authentus* für den ersten und *modus protus subjugalis* (auch *plagius* und *plagalis)* u. s. w. für den späteren zweiten Ton.

Aus dieser Lehre ergeben sich die acht *modi* durch Unterabteilung in folgender Weise: Der *protus* bildet aus sich den zweiten, der *deuterus* jetzt als 3. aus sich den 4., der *tritus* jetzt 5. aus sich den 6., der *tetartus* jetzt 7. aus sich den 8. *modus.*
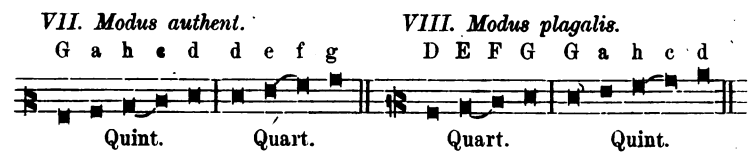
Darstellung der acht Oktavengattungen.



---

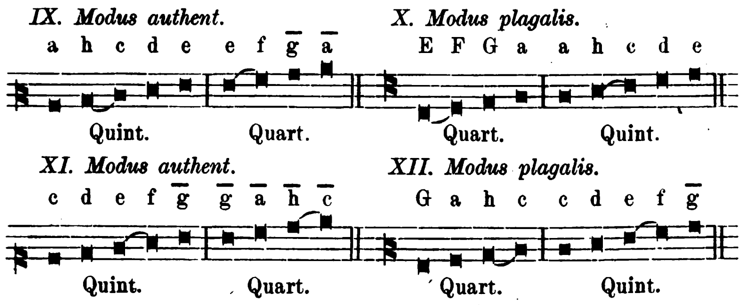
[1]) *αὐϑεντης,* echt, ursprünglich *(authentus* und *authenticus);* wohl auch, weil sie die Grundlage der übrigen Tonarten abgeben.

[2]) *πλαγιος,* entlehnt, aus der authentischen abgeleitet.

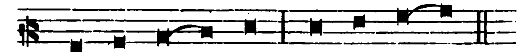


Nach dem 12. Jahrhundert zeigen sich bereits Versuche, zuerst für den beginnenden mehrstimmigen Gesang das griechische Tonsystem, welches ausser auf *h* auch auf *a* und *c* ähnliche Tonreihen kannte, zu adoptieren. Erst durch Glarean (Henricus Loritus aus Glarus) wurde 1547 im Werke *„Dodekachordon“* die konsequente Durchbildung zum erstenmal deutlicher doziert und sogleich von allen Theoretikern angenommen, nachdem die Praktiker im 15. Jahrhundert schon darnach gehandelt hatten.[1])

So entstanden vier neue Oktavengattungen, nämlich:



Bei näherer Betrachtung ergibt sich, dass der neugebildete *IX. modus* bereits die übliche Grenze des gregorianischen Chorals, nämlich $\bar{g}$ überschreitet, daher auch die höchst seltene Verwendung desselben; um so häufiger bediente man sich des *X. modus.*[2]) Der *XI. modus* ist sehr üblich geworden, und zwar in der untern Oktav:



[1]) Ambros, Musikgesch. 2. Bd., S. 51, bemerkt zur logischen Entwicklung der neuen *modi* ganz richtig: „Der zweite, vierte und sechste (Ambros schreibt irrtümlich „fünfte“) Kirchenton hat eine Art Doppelstellung: diese drei Tonreihen sind als Plagaltöne von ihren authentischen Tönen abhängig, aber nach der Stellung ihrer zwei Halbtöne können sie auch selbstberechtigte Oktavenarten, gleichsam drei andere, neue authentische Tonarten repräsentieren, wo dann der Anfangston wirklicher Grundton wird und jenes Verhältnis von Abhängigkeit verschwindet, ja die Fähigkeit vorhanden wäre, selbst wieder drei neue Plagaltöne zu entsenden.“

[2]) Ein XI. und XII. *modus* wäre auf h—f—h beziehungsweise F—h—zu errichten gewesen, aber der Tritonus F—h und die unreine Quinte

§. 13. Namen und Unterschiede der Oktavengattungen.

I. Die acht (12) Oktavengattungen werden, wie im vorigen § erwähnt, in zwei Klassen geteilt, in authentische und plagale. Man bedient sich zur Aufzählung derselben der Ordinalzahlen *primus*, *secundus*, *tertius*, *quartus*, *quintus*, *sextus*, *septimus*, *octavus*, *nonus*, *decimus*, *undecimus*, *duodecimus*; 1., 2., 3. Ton u. s. w. Die beigefügten griechischen Namen, welche schon vor Glarean für die acht *modi* allgemein üblich waren, lauten für die zwölf *modi* wie folgt:

MODI AUTHENTICI			MODI PLAGALES		
I	*Dorius*	*D-a-d*	II	*Hypodorius* [1])	*A-D-a*
III	*Phrygius*	*E-h-e*	IV	*Hypophrygius*	*H-E-h*
V	*Lydius*	*F-c-f*	VI	*Hypolydius*	*C-F-c*
VII	*Mixolydius*	*G-d-g*	VIII	*Hypomixolydius*	*D-g-d*
IX	*Aeolius*	*A-e-a̅*	X	*Hypoæolius*	*E-a-e*
XI	*Jonicus*	*c-g-c̅*	XII	*Hypojonicus* [2])	*G-c-g*

II. Über die authentischen und plagalen *modi* sind folgende Bemerkungen nützlich: [3])

1. Die authentischen sind aus einer Unterquint und Oberquart gebildet; bei den plagalen liegt die Quint oben und die Quart unten. Die Quarten und Quinten sind also bei je zwei *modi* gleich, nur die Lage ist bei den authentischen eine andere als bei den plagalen.

2. Die authentische und ihre plagale Tonart mitsammen haben einen Umfang *(ambitus)* von elf Noten. Fünf Töne sind beiden gemeinsam, drei nicht; z. B.

---

h—f machten diese Tonreihe unbrauchbar und man überging sie. Theoretisch jedoch wurden sie als XI. und XII. *modus* bezeichnet, während man die Tonreihen auf c XIII. und XIV. *modus* nannte. Glarean schrieb das Dodekachordon, „den Zwölfsaiter“, um schon durch den Titel anzudeuten, dass er nur auf sechs Tönen zwölf Oktavengattungen annehme.

[1]) Das *ὑπο* deutet auf die dem Grundton unten beigegebene Quart.

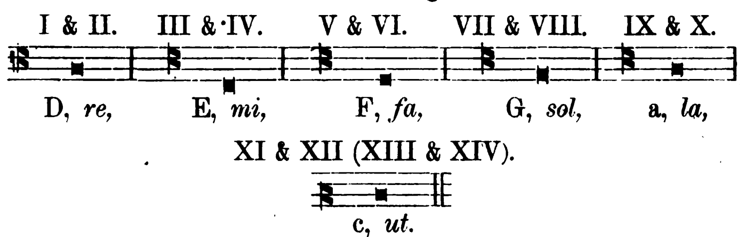
[2]) Der unharmonischen Oktavengattung auf h gibt Glarean die Namen *hyperæolius* für h—f—h und *hyperphrygius* für F—h—f.

[3]) Man halte das Schema in §. 12 vor Augen!

I. authentischer Ton: — — — D, E, F, G, a, h, c, d.
II. plagaler Ton: A, H, C, D, E, F, G, a. — — —

3. Die erste Note jeder authentischen und der ihr entsprechenden plagalen Tonleiter[1]) heisst Grundton *(tonus fundamentalis)*, auch *Tonica*, weil die Melodie auf ihm ruht und sich über ihm aufbaut. Man nennt die *Tonica* auch *Finalis* (Schlussnote), weil jeder authentische und plagale Choralsatz regelmässig mit ihr schliesst.

Die Finalen sind demnach folgende:



4. Regelmässig, *regularis*, heisst ein *Tonus*, wenn das Gesangstück mit einer der gewöhnlichen sechs Finalen schliesst; ausserdem unregelmässig, *irregularis*.

Die unregelmässigen Schlusstöne heissen auch Confinaltöne, und finden sich besonders bei den Ausgängen der Psalmtöne und den Abteilungen der Responsorien, Gradualien und Trakten.

5. Aus dem Tonumfang *(ambitus)* der authentischen und plagalen *modi* und aus verschiedenen Eigentümlichkeiten in Verwendung der die Oktavengattung bestimmenden Töne leiteten die mittelalterlichen Theoretiker neue Unterscheidungen für die Choralgesänge ab.

Die Tonart ist nach ihrer Lehre:

a) Vollständig, *Tonus perfectus*, wenn im authentischen *modus* der Gesang die Oktav der Finale berührt, oder — wenn die Melodie in der plagalen Tonart bis zur Quint der Finale steigt und die Unterquart erreicht.

---

[1]) Die erste Note, mit welcher die gregorianischen Melodien beginnen, ist meist von der Schlussnote verschieden; hier wird von der ersten Note der Tonleiter gesprochen!

Beispiele:[1]) Communio: *„Ecce Virgo“*, Introitus: *„Miserébitur“*. Offert.: *„Benedíctus es“*, Antiph.: *„Vadam ad montem“*, Hymnus: *„Sæpe dum Christi“* etc. Hieher gehört auch die Regel: *„Omnis cantilenæ legalis ascensus et descensus per diapason construitur.“*[2])

b) Unvollständig, *Tonus imperfectus*, heisst die Tonart, wenn die authentische Tonart nicht bis zur Oktav der Finale geht, oder die plagale die Quart unter der Finale nicht erreicht. Besonders die Antiphonen zu den Tagzeiten, die Lamentationen der Charwoche *(Modus 6.)* und viele kleinere Gesangsformeln, wie die Psalmintonationen, welche übrigens ihren vollen Abschluss meist durch die mit dem Psalm verbundene Antiphon erhalten, gehören hieher.

c) Mehr als vollständig, *Tonus plusquamperfectus*, oder *superabundans*, ist die authentische Tonart, wenn sie ihre Finale nach unten oder die Oktav der Finale nach oben um einen Ton überschreitet, — die plagale, wenn der Quart unter der Finale noch ein Ton beigegeben ist.

d) Gemischt, *Tonus mixtus*, ist die Tonart, wenn sie ihren natürlichen *ambitus* um mehr als einen Ton nach unten oder oben überschreitet, so dass die authentische und plagale Tonart sich gleichsam vermischen. Beispiele: *Te Deum laudámus*, die Sequenzen *Lauda Sion*, *Dies iræ*, *Veni sancte Spíritus* etc. Mit *Tonus commixtus* wurden diejenigen Gesänge bezeichnet, welche in eine fremde Tonart übergreifen, z. B. den V. mit dem VII., den I. mit dem IV. verbinden.

e) Der *Tonus* wird *communis perfectus* genannt, wenn die authentische Tonart bis zur Unterquart der Finale (also in die plagale), die plagale bis zur Oktav der Finale (also in die authentische) reichen. Die Melodie umfasst dann die elf Töne der authentischen und ihrer plagalen Tonart. Beispiel: Die Oster-Sequenz *Víctimæ Paschâli*, die Antiphon *Cum appropinquáret.*[3])

---

[1]) Die Beispiele sind sämtlich der Oktavausgabe des offiziellen *Graduale Rom.*, *Vesp. Roman.* und *Directorium chori* entlehnt und können in den ausführlichen Registern über die verschiedenen Introiten, Hymnen etc. am Schluss der erwähnten Choralbücher aufgefunden werden.

[2]) *Gerbert, Script.* Ton. II. p. 58. „Jeder regelrechte Gesang umfasst auf- und abwärts eine Oktave.“

[3]) Diese gedrängten Notizen bilden teilweise den Inhalt der theoretischen Werke des Mittelalters, welche bei Gerbert und Coussemacker publiziert sind, und in zusammenfassender Weise von P. Utto Kornmüller in den Kirchenmusikal. Jahrbüchern 1886—1889 nach chronologischer Folge der Autoren mitgeteilt wurden. Es sind die Ergebnisse aus den fertigen Melodien *(res facta)*, sie dienen aber nicht zur Anweisung, wie gregorianische Melodien gebildet werden können.

§. 14. Merkmale der Kirchentonarten.

Um zu erkennen, in welchem Tone eine Choralmelodie geschrieben sei, hat man verschiedene Merkmale. Nicht als ob bei jedem Tonstücke alle nachfolgenden Punkte zutreffen müssten (der wichtigste bleibt immer die Finale), sondern um auf die eigenartigen Kennzeichen der *modi* in zweifelhaften oder unsicheren Fällen hinzuweisen, sind verschiedene Merkmale angegeben, die sich aus dem Studium der vorhandenen Choralgesänge ohne Mühe ableiten lassen.

1. Die Finale gibt regelmässig den sichersten und meistens ausreichenden Aufschluss über den *modus* einer Choralmelodie.

2. Der Ambitus deutet an, welcher Tonleiter die Melodie angehört, ob diese Tonleiter ganz oder teilweise in ihr enthalten ist. Durch ihn ersieht man auch, ob die *modi* perfekt, imperfekt sind u. s. w.

3. Dominante[1]) nennt man den im Choralsatz vorherrschenden Ton. In folgender Tabelle sind die Finalen und Dominanten der zwölf Oktaven-Gattungen zusammengestellt:

Toni.	Final.	Domin.	Toni.	Final.	Domin.
I	D	a	VII	G	d
II	D	F	VIII	G	c
III	E	c	IX	a	e
IV	E	a	X	a	c
V	F	c	XI	c	$\bar{g}$
VI	F	a	XII	c	e

Um die plagalen Töne von den authentischen unterscheiden zu können, da beide gleiche Finalen haben, beachte man, ob mehr als ein Ton unter der Finale vorkommt, und forsche nach der Dominante.

---

[1]) Im neueren Tonsystem ist Dominante die Quint der *Tonica* oder des Grundtones. Die Quint nach oben nennt man heutzutage Oberdominante (z. B. g bei Tonica c), die Quint nach unten Unterdominante (z. B. f bei Tonica c).

Finale und Dominante mit einander geben die Reperkussion (Wiederschlag), d. h. jene Intervalle, die in den einzelnen *modi* wiederkehren. Nach obiger Tabelle ist also die Reperkussion:

Toni.	Reperkuss.	Toni.	Reperkuss.	Toni.	Reperkuss.
I	*re—la*	V	*fa—ut*	IX	*la—mi*
II	*re—fa*	VI	*fa—la*	X	*la—ut*
III	*mi—ut*	VII	*sol—re*	XI	*ut—sol*
IV	*mi—la*	VIII	*sol—ut*	XII	*ut—mi*

4. Die authentischen Tonarten gehen allmählich zur Finale über, die plagalen oft sprungweise. Wird die Quint über der Finale besonders hervorgehoben, so ist die Tonart authentisch.

5. Jeder *modus* hat Töne, mit denen der Choralsatz gerne anfängt, und zwar gilt als Regel, dass im authentischen Ton nie mit einem Intervall begonnen wird, das von der Finale um eine Quint, im plagalen um eine Quart entfernt ist. Bei Bildung der Mittelkadenzen (Abgrenzung des musikalischen Satzes wie durch die Interpunktionszeichen , ; : etc.) ist die Regel beachtet, dass dieselben bei den authentischen Tonarten auf der Finale, Quinte oder den dazwischenliegenden Tönen geschieht, bei den plagalen aber die Unterquart nie überschritten wird.

Für die am meisten üblichen acht Kirchentonarten lassen sich als regelmässige[1]) Anfangsnoten (Intonationen) folgende aufzählen:

Ton. I.: *C, D, F, G (E, a).* Ton. V.: *F, G, a, c.*
Ton. II.: *A, C, D, E.* Ton. VI.: *C (D, E), F (a).*
Ton. III.: *E, F, G, a (c).* Ton. VII.: *G, h, c, d.*
Ton. IV.: *C, D, E, F, G, a.* Ton. VIII.: *C, D, F, G, a, c.*

[1]) Es ist eine Eigenheit und beabsichtigte Neuerung in den Gesängen der *editio Medicæa* (1614), dass sämtliche in den authentischen Tonarten stehenden Sätze mit der *Finale* des *modus* beginnen. Auch die meisten in plagalen Tonarten komponierten Choralgesänge haben die Finale auch als erste Note, nur die des zweiten Tones beginnen
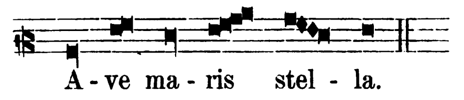
§. 15. Wesen und Eigenschaften des I. bis IV. Tones.

Es gibt eine Grundregel beim Choralgesange, die bei den einzelnen Oktavengattungen angewendet werden muss. Wenn ein Gesang von F ausgeht und nach h schreitet oder von h nach F zurückkehrt, so muss h zur Vermeidung des *Tritonus* (der übermässigen, aus drei Ganztönen bestehenden Quart) in b verwandelt werden. „Die unmittelbare Folge einer übermässigen Quart, *Tritonus*, und einer verminderten Quint ist unzulässig im Choral, und müssen diese Intervalle, wo sie sich finden, durch b vor h in reine verwandelt werden.“

Die Oktavenreihe des I. Tones (dorisch) kann von ihrem Ende (D) eine Oktav aufwärts und eine grosse Sekunde abwärts steigen; selten erhebt sie sich bis e, fällt aber gerne nach C.

B soll nur dann gesetzt werden, wenn der Triton zu vermeiden ist, oder die Melodie nicht über h hinausgeht. Beispiel: *Ite missa est* in semid., Communio *Ecce Virgo,* Intr. *Gaudeamus*, Hymn. *Pange lingua*, die Ant. im I. Ton aus dem *Commune unius Mart.* u. a.

Die Figur D-a-b-a kehrt in den Gesängen des I. Tones unzähligemal wieder. Im Hymnus *Ave maris stella* jedoch ist die 3. Note nicht in b zu verwandeln, da sich die Melodie sogleich bis in die Oktav emporschwingt. [1])



meist mit A, dem ersten Ton der Tonleiter. Für die nachträglich komponierten neueren Feste ist diese Eigentümlichkeit nicht immer beibehalten worden. Für die Antiphonen des *Antiphon. Roman.* waren die Anfangsnoten massgebend zur Bestimmung der verschiedenen Finalmelodien, und die „Tonarien“ zählten sogar die Antiphonen in der Ordnung der *modi* und Finalmelodien auf, indem sie z. B. sämtlichen Antiphonen des achten Tones, welche mit c beginnen, die zweite Finale zuweisen u. ähnl.

[1]) Beispiele für die verschiedenen Töne sind in den offiziellen Choralbüchern in reichster Auswahl geboten und sollen einige derselben

Die Gesänge des I. Tones *(modus hilaris)* atmen Majestät, und dienen zum Ausdruck hehrer Feier, würdiger Freude.[1])

Der zweite Ton (hypodorisch) wird im Offert. *Déxtera Dómini* bis *Γ* abwärts, öfter jedoch bis c aufwärts geführt. Übersteigt diese Tonart ihre Finale um eine Sext, so wird dieses h in b verwandelt; siehe die sieben mit *O* beginnenden Antiphonen vor Weihnachten, die Präfationen, Offert. *Dómine Jesu Christe*, Resp. *Líbera me, Dómine.*

Der Charakter des II. Tones *(modus mœstus)* ist stille Trauer, Sehnsucht, Schmerz, gepaart mit Gottvertrauen.

Der dritte Ton (phrygisch) kann abwärts nach D gehen; manchmal findet sich C, z. B.: Offert. *Lauda.* ♮ h ist sehr häufig als Quint der Finale; man geht jedoch sowohl auf- als auch abwärts zwischen E und ♮ lieber in Sprüngen als stufenweise.

Befehle, Drohungen, starke Gemütsbewegung werden treffend durch ihn *(modus austerus)* ausgedrückt.

Beispiele: Introitus: *In nómine Jesu, Sacerdótes tui, Dómine.* Hymnus: *Deus tuorum, A solis ortus, Te Joseph célebrent.*

Die Gesänge des vierten Tones (hypophrygisch) erstrecken sich selten bis zur Unterquart; dieser fehlende Halbton findet sich aber desto häufiger oben angefügt, so dass der *ambitus* hypophrygischer Choräle mehr zwischen C—c sich bewegt. Das h über der Finale wird sehr häufig in b verwandelt, z. B. Hymnus: *Vírginis Proles, Exsúltet orbis,* Invit. *Veníte,* etc.

Er heisst *modus blandus* und hat einen sanften, klagenden, wehmütigen Charakter.

---

vom Schüler in ihren Eigentümlichkeiten analysiert werden. Für die Kleriker besonders ist der *Cantorinus Romanus* als praktisches Übungsbuch und Ergänzung des *Magister choralis* zu empfehlen.

[1]) Diese und die folgenden Charakteristiken der einzelnen *modi* lehnen sich an die ausführlichen Darlegungen alter Schriftsteller, z. B. *Guidos, Adams von Fulda* u. A. bei *Gerbert*, besonders an Cardinal *Bona.* Nicht alles, was die Alten über den Eindruck der einzelnen *modi* geschrieben haben, ist Fantasie oder Vorurteil. Die verschiedene Lage der Halbtöne und die diversen Intervall-Zusammensetzungen drücken unstreitig jedem *Tonus* einen eigenen Charakter auf. *Kircher*

§. 16. Wesen und Eigenschaften des V. bis VIII. Tones.

Der charakteristische Ton des fünften *modus* (lydisch) ist h, das nur bei stufenweiser Verbindung mit F in b verwandelt werden muss. Dieses h verleiht dem lydischen *modus* etwas Eindringliches (daher *modus asper*), Majestätisches, Freudiges, und man nannte diesen Ton auch *delectabilis, lætus, jubilans*. Er darf nicht mit dem in die Oberquart transponierten jonischen *modus* F—f mit Vorzeichnung eines b verwechselt werden.

Beispiele: Intr. *Loquébar,* Grad. *Speciósus forma,* Offert. *Mirábilis Deus,* Comm. *Lætábitur justus,* Invitat. *Veníte adorémus* V. Toni, Ant. *Qui pacem ponit.*

Der sechste Ton (hypolydisch) steigt bis d und bedient sich gerne des stufenweisen Falles von F bis C.

Die tiefere Lage und das häufige b verleihen dem sechsten Tone liebliche Weichheit; er dient zum Ausdrucke andächtiger Herzensstimmung, stiller Trauer *(modus lenis).*

Beispiele: die Lamentationen, die Ant. *O quam metuéndus,* Offert. *Dómine Deus.* Intr. *Salus autem* und *In médio Ecclésiæ.*

Anmerkung. Seit dem 13. Jahrhundert haben sich besonders durch Einwirkung der Kontrapunktisten und Ausbildung des polyphonen Kirchengesanges gregorianische Melodien im XI. und XII. *modus* eingeschlichen, die bei dem Erwachen gründlicheren Studiums der alten Kirchentonarten zu vielen Verlegenheiten führten. Man gebrauchte diese „melodiereichen“ *modi* für drei marianische Antiphonen (*Alma, Ave Regína* und *Regína cœli*), für die Ant. *O quam suávis* und *O sacrum convívium,* später auch für ein *Ite Missa in festis solemnibus* und andere Gesänge. Aus Pietät für jene Zeiten sind diese Gesangsweisen auch in den offiziellen Choralbüchern adoptiert worden; die Konsequenz jedoch würde auch neue Psalmtöne gefordert haben, oder man müsste unter Beibehaltung der Notation des fünften *modus* beim XI. singen, wie folgt:

---

in seiner *Musurgia* bemüht sich gewaltig, den traditionellen Charakter der *modi* musikalisch und philosophisch zu erhärten. Über die mystische Symbolik der Kirchentonarten nach den Anschauungen der alten Theoretiker siehe die herrliche Schilderung bei Ambros, Musikgesch. Bd. II. S. 214 flg.





Diese Verwirrung in Behandlung des V. Tones findet sich auch in den kontrapunktischen Werken der alten Meister. Die einen bezeichnen c d b c a als fünften Ton, während andere (besonders die röm. Schule) strenge an c d h c a festhalten. Sicher ist, dass im reinen fünften Ton c d h c a zu singen ist, die Melodie c d b c a aber dem transponierten jonischen *modus* zugeschrieben werden muss. Die obenerwähnten, eigentlich dem XI. *modus* angehörigen Gesänge, sowie die Offizien *In Festo Ss. Trinitatis* und *In Solemnitate Corporis Christi,* bei denen in ganz mechanischer Weise der 1. Ant. der I., der 2. der II., der 5. der V. Ton etc. zugeteilt wurde, sind ein neuer Beweis, dass Gewohnheiten und Umstände oft stärker sind als Theorien und Personen.
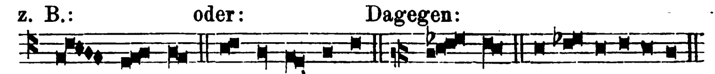
Dem siebenten Tone ist h wesentlich, besonders aber der Tonschritt G a h und G h d. Wenn dieser Ton nicht bis zur Oktav der Finale reicht, so ist ihm ein ganzer Ton unter der Finale häufig hinzugefügt.

Majestät, Erhabenheit, Freude sind diesem Tone eigen: man vergleiche den Intr. *Puer natus*, die Ant. des *Comm. Conf. Pont.* u. a. Aber auch rührende, erschütternde *(modus indignans)* Gefühle lassen sich durch ihn gut ausdrücken, wie in der Antiphon *Exáudi nos.*

Der achte Ton (hypomixolydisch) steigt aufwärts bis e und rückwärts bis C.

Die Tonleiter des VIII. ist mit der des I. Tones gleich, die melodischen Phrasen jedoch, sowie die Finale sind in beiden verschieden. Das b, welches nur des Tritons halber angewendet wird, ist im VIII. Ton seltener als im I.[1]) Wenn

[1]) Über die Anwendung des ♭ im VIII. Ton kann die Beobachtung zur Richtschnur dienen, dass in allen Fällen ♭ gebraucht wird, wo es das *Hexachordum molle* erfordert. Bei dem *Hexach. durum* G—e mag wohl F nachfolgen, allein dann bildet es den Anfang eines neuen Neuma oder weist auf das Ende einer Notenverbindung hin;



Siehe Ant. *Qui sunt sermónes,* Tract. *Sicut cervus,* Hymnentonus der Osterzeit, Ant. *Desponsátio gloriósæ.* Intr. *Ad te levávi,* Offert. *Deus firmávit* u. a.

das Tonstück viele b beinahe regelmässig enthält und dennoch in G abschliesst, so ist dasselbe als versetzter II. Ton mit obligatem b zu betrachten, z. B. Hymnus *Quem terra, pontus.*[1])

Der grössere Teil der Choralgesänge ist im VIII. *modus* geschrieben;[2]) die Alten nannten ihn kräftig, männlich; auch *tonus narrativus*, Ton für Erzählung und *modus placabilis*. Der VII. und VIII. Ton sind, besonders in längeren Gesängen, gerne gemischt, z. B. in der Sequenz *Lauda Sion.*

Anmerkung. Wie schon oben bemerkt, sind Gesänge des XI. *modus* wegen Überschreitung der konventionellen Grenze $\bar{g}$ seltener zu finden; man scheint denselben durch Versetzung auf den Ton D mit regelmässigem b in den I. Ton verwandelt zu haben. Um so häufiger treffen wir in den *Gradualien* den X. hypäolischen Ton. Beispielsweise seien erwähnt: Graduale: *Hódie sciétis, Tecum principium, Réquiem ætérnam.* Der XI. oder jonische *modus* entspricht durch seine Quinte g noch mehr unserer modernen C-dur-Tonleiter als der VI. Ton. Bei harmonischen Kompositionen der alten Meister sind der jonische und sein plagaler Ton, der hypojonische *modus* sehr beliebt, besonders in der Transposition auf F mit regelmässigem b. Im *Vesperale Romanum* findet sich ein *Salve Regina,* das dem reinen XI. Ton angehört. *Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* der Missa *de Beata Maria Virg.,* sowie noch mehrere Gesänge im *Graduale,* speziell im *Ordinarium Missæ,* sind im XI. eine Oktav tiefer (von C—c) versetzten Tone geschrieben. Die Antiph. *Alma Redemptóris* und das feierliche *Ite Missa est* standen früher eine Quinte tiefer mit regelmässigem b, ebenso die Antiph.: *Ave Regína* und *Regína cœli;* diese Gesänge sind gegenwärtig in ihrem ursprünglichen *modus* abgedruckt.

§. 17. Transposition.
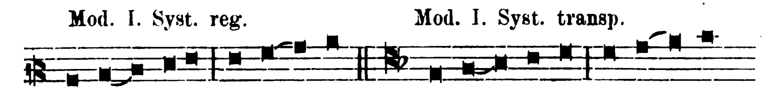
Jeder *Tonus* des sogenannten *Systema regulare* oder *durum,* so genannt, weil keine der sieben diatonischen Tonleitern ein b enthält, kann um eine Quart höher oder eine Quint tiefer mit einem b beim Schlüssel versetzt und ge-

---

[1]) Diese Gesänge wurden auf Befehl der römischen Kommission in den neueren Auflagen der offiziellen Choralbücher in ihre ursprüngliche Lage mit Fin. D umgeschrieben; so auch der Hymnus: *„Jesu Redémptor ómnium"* (I. Ton), bei dem nun das frühere ♭ vor *e* in ♭ vor *h* sich verändert.

[2]) Die Ursache der so häufigen Verwendung des I. und VIII. Tones scheint in der bequemen Tonlage D—d zu liegen. Bei diesen Tonleitern sind (ähnl. wie beim IV. und VI. Ton) selten Versetzungen in eine höhere oder tiefere Tonlage notwendig.

schrieben werden; diese Versetzung heisst das *systema transpositum* oder *molle*. Die Skala des ersten Tones lautet dann G a b c d e f g; die Stellung der Ganz- und Halbtöne bleibt also unverändert.



Die Töne eines so transponierten *modus* nannte man *tuoni trasportuti*, *finti* oder *trasposti*, und der in solcher Transposition ausgeführte Gesang hiess *Musica ficta*.[1])

Bei Choralgesängen war diese Art Transposition seltener, findet sich jedoch besonders beim I. und II., XI. und XII. *modus*.

Da die Choralmelodien wegen des zwischen *Γ* und g, also innerhalb zweier Oktaven sich bewegenden Tonumfanges, nicht für alle Stimmgattungen ausführbar sind, so kann man sie, weil die Tonlage nur die Klangfarbe ändert, durch Transposition der gewünschten Höhe oder Tiefe anpassen. Gleichwie der Priester beispielsweise die im II. Ton geschriebene Präfation je nach der ihm zu Gebote stehenden Stimmlage mit *c, d, e, f, g* u. s. w. beginnt und fortsetzt, so können alle Choralmelodien höher oder tiefer intoniert werden.

In folgender Tabelle stellen wir eine Transposition zusammen, welche hohen und tiefen Stimmen ermöglicht, die Choralgesänge sämtlicher *modi* in mittlerer Tonhöhe auszuführen.[2])

Daraus ergeben sich statt der natürlichen Tonreihen folgende transponierte:

---

[1]) Dies ist freilich nicht die einzige und volle Bedeutung der *Musica ficta;* die andere gehört aber nicht hieher, da sie nur bei den kontrapunktisch harmonischen Gesängen Anwendung fand.

[2]) Würde man die Dominante des ersten Tones, *la*, als gemeinschaftliche Dominante für die acht Kirchentonarten, besonders bei den Psalmen mit ihren Antiphonen wählen, so wäre ebenfalls der Zweck der Transposition erreicht, aber bei einigen Tonarten ergäbe sich eine Menge von ♯, welche für weniger geübte Sänger zu neuen Schwierigkeiten führen müsste.

	1.[1]	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	
I. T.	**d**	e⌒	f	g	**a**	h⌒	c	d	(natürliche Lage.)
II. T.	d	e⌒	f	**g**	a⌒	**b**	c	d	(1 ♭ durch Transposition in die Oberquart)
III. T.	**d**⌒	es	f	g	a⌒	**b**	c	d	(2 ♭ durch Transp. in die grosse Sekunde abwärts)
IV. T.	h⌒	c	d	e⌒	f	g	**a**	h	(natürliche Lage)
V. T.	**d**	e	fis	gis⌒	**a**	h	cis⌒	d	(3 ♯ durch Transp. in die kleine Unterterz)
VI. T.	c	d	e⌒	**f**	g	**a**	h⌒	c	(natürliche Lage)
VII. T.	**d**	e	fis⌒	g	**a**	h⌒	c	d	(1 ♯ durch Transposition in die Unterquart)
VIII. T.	c	d⌒	es	**f**	g	a⌒	**b**	c	(2 ♭ durch Transp. in die grosse Sekunde abwärts)

In vielen Fällen reicht aber diese einzige Transpositionsart nicht aus. Zur Erleichterung und sicheren Ausführung jeder notwendigen oder wünschenswerten Transposition sei demnach der Rat wiederholt, welcher oben in §. 8. gegeben wurde, unter Herbeiziehung der modernen Tongeschlechter mit ihren Versetzungszeichen die Gesänge so zu transponieren, dass sie dem Diăpăson (der fixen Tonhöhe unserer Orgeln) entsprechen.[2]) Als Beispiel diene die Melodie des *Ite Missa*

---

[1]) Die Finale und Dominante sind durch fettgedruckte Buchstaben, die halben Töne durch Bindungsbogen ausgedrückt.

[2]) Die aus den Oktavengattungen von c und a gebildeten modernen Dur- und Moll-Tonarten finden sich in nachfolgender Tabelle geordnet:
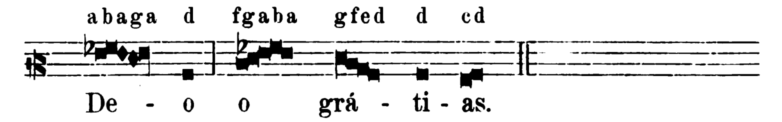
	Tonart		Vorzeichen		Tonart		Vorzeichen
	Dur	Moll			Dur	Moll	
1	g	e	1 ♯	7	des	b	5 ♭
2	d	h	2 ♯	8	as	f	4 ♭
3	a	fis	3 ♯	9	es	c	3 ♭
4	e	cis	4 ♯	10	b	g	2 ♭
5	h	gis	5 ♯	11	f	d	1 ♭
6	fis	dis	6 ♯				
	oder ges	*oder* es	6 ♭				

Die 12. (cis-dur und as-moll) ist übergangen worden, da sie durch Erhöhung resp. Vertiefung aller 7 Töne aus c und a entsteht.
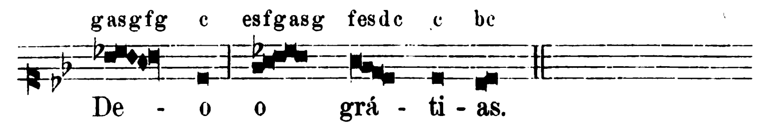
Die erste Note, welche erhöht wird, ist f; die andern sieben Töne folgen in aufsteigenden Quinten, nämlich: f - c - g - d - a - e - h.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

est in *festis semid.*, welche wir in siebenfacher Transposition angeben, ohne die Stellung der Noten zu verändern.

1) Natürliche Lage:
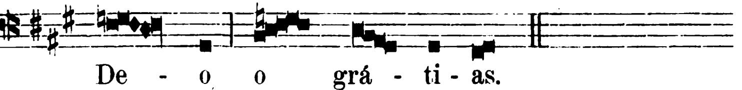


2) Einen Ton tiefer:

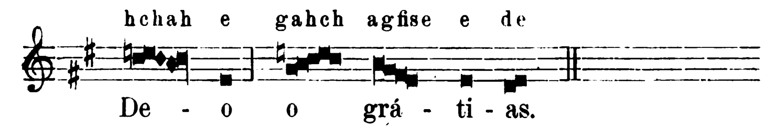


3) Eine kleine Terz tiefer: [1])





4) Einen Ton höher:



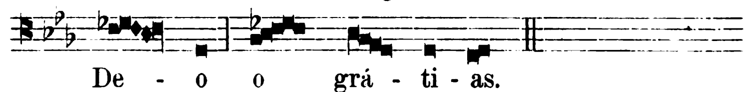
Die erste Note, welche vertieft wird, ist h; die andern folgen in aufsteigenden Quarten, nämlich: h - e - a - d - g - c - f.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Da jeder Choralgesang ohne Vorzeichnung nach dem Sprachgebrauch der modernen Musik in C-dur oder A-moll steht, so ist es zur Erleichterung der Transposition wohl zulässig, bei Erhöhung um einen ganzen Ton D-dur (2♯), bei Vertiefung um eine kleine Terz A-dur (3♯) sich vorzustellen, obwohl in der Wirklichkeit keine Gleichheit in der modernen Dur- oder Moll-Tonleiter zu finden ist, da die Abteilung in Quinten und Quarten, die Dominanten und Schlusstöne u. s. w. meist ganz verschieden sind.

[1]) Bei Erniedrigung zur grossen Terz sind die drei ♯ in vier ♭ zu verwandeln: f, ges, f, es, f, b, des, es, f, ges, f, es, des, c, b, b, as, b. Wenn ein ♭ in der Melodie vorgezeichnet ist, so verwandelt es sich bei den Tonarten, welche ♯ nötig haben, in ♮, das ♮ aber in ♯.

5) Eine kleine Terz höher: (Bei grosser Terz 4 ♯.)
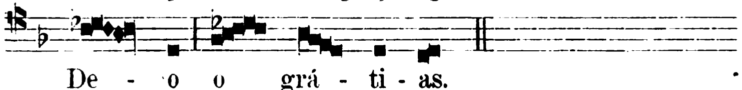
cdescbc f asbcdesc basgf f esf



De - o o grá - ti - as.

6) Eine Quart resp. Duodecime höher:
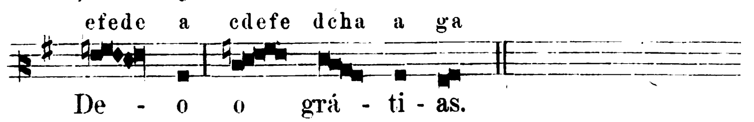
desdcd g bcdesd cbag g fg



De - o o grá - ti - as.

7) Eine Quint höher:

efedc a cdefe dcha a ga



De - o o grá - ti - as.

Durch die geläufige Kenntnis der auf den vier Linien möglichen C- und F-, sowie des G-Schlüssels auf der zweiten Linie kann jeder Tonsatz beliebig transponiert werden, ohne eine einzige Note zu verändern. Jede Tonlage wird durch den passenden Schlüssel (siehe §. 7) und die Anwendung der notwendigen Vorzeichen hergestellt und ausgeführt, und mit der Note wird immer auch die Vorstellung des durch sie bezeichneten Tones dem Geiste, Ohre und der Stimme gegenwärtig sein.[1])

§. 18. Über die Diësis im gregor. Choral.

Das Wort *Diësis* hatte im Laufe der Zeit verschiedene Bedeutungen.

Die Griechen nannten *Diësis* die Hälfte des Limma (beiläufig $^4/_9$ des Ganztones); die Theoretiker des Mittelalters, besonders im 12. und 13. Jahrhundert, hiessen *Diësis* jedes Intervall, das nach mathematischen Berechnungen keinen Halbton ergab. *Joh. de Muris* bezeichnet den kleinen Halbton als *Diësis*, und dieser Begriff bildete

[1]) Den Sängern kann man diese Transposition ersparen, wenn man sie gewöhnt, die Intervallschritte in jeder beliebigen Tonhöhe sicher zu intonieren und nur die Begriffe des Halb- und Ganztones, der Terzen, der Quart und Quint festzuhalten, dieselben mögen höher oder tiefer klingen. Dem Dirigenten und besonders Organisten ist jedoch Übung in dieser Transposition nicht zu erlassen, besonders wenn letzterer aus den Choralbüchern mit Sicherheit begleiten will.

sich vom 16. Jahrhunderte an dahin aus, dass man jede Erhöhung durch ♯ und ♮ (letzteres wurde bis ins 17. Jahrhundert noch als ♯ geschrieben) als *Diësis* bezeichnete. Manchmal schrieb man dieselbe ausdrücklich, meistens aber wurde sie von den Sängern nach bestimmten Regeln, vorzugsweise bei Kadenzen und beim Abschlusse zweier Stimmen zur Herstellung der grossen Sexte oder kleinen Terz ausgeführt.

Da der gregorianische Choral als solcher immer *unisono* ausgeführt wurde, so haben die Gesetze für Kadenzbildung im zweistimmigen Kontrapunkt auf ihn keinerlei Bezug und es gilt als einzige Hauptregel nur der Satz:

Ausser b vor h zur Vermeidung des Tritons darf kein Zeichen der Vertiefung oder Erhöhung im Choralgesange vorkommen.

Da dies Lehrbuch keine Streitschrift sein kann, so genüge eine kurze Begründung dieser aufgestellten Regel.

1) Man beruft sich auf einige Stellen in *Gerb. Script.* und im Werke *de cantu et mus. s.*, aus denen man die Berechtigung und Notwendigkeit von ♯ zu erweisen sich bemüht. Abgesehen jedoch von der Unklarheit und Mehrdeutigkeit dieser Stellen, enthalten Gerbert und Coussemaker z. B. Tom. II. 293 für das Gegenteil Zeugnisse, die mindestens ebenso klar sind, wie die von den Anhängern der *Diësis* angeführten. Man sehe die Bemerkungen von *Regino von Prüm*, († 910), *Gerb. I. 232, Oddo von Cluny, Hucbald* etc. *Elias Salomonis* (1274) schreibt: *„In G non dicitur fa, sed recompensatur re"*,[1]) d. h. man kann kein Hexachord auf D bilden, weil es heissen würde D E Fis G, sondern man muss, wenn unter G noch ein Ton vor-
ut re mi fa
kommt, sagen F G a b.
ut re mi fa

[1]) Wohl ist auch Ambros (Gesch. der Mus. 2. B. S. 185) der Ansicht, dass später, als der Choralgesang mit der Figuralmusik sich vermischte und letztere die Oberhand gewann, auch bei C (I. und II. Ton) und F (VII. und VIII. Ton) und sonst noch öfter ♯ gebraucht wurde; über diesen Umstand herrscht ja Übereinstimmung bei allen, welche die Geschichte des Chorals kennen. A. a. O. S. 155 schreibt er: „So lange man den gregorianischen Gesang, den „pur lautern Choral", im Einklange ausführte, ging es sehr wohl an, keine andern als die jedem Kirchentone nach strengster Diatonik zugewiesenen Töne anzuwenden; sobald man aber mehrstimmig zu singen anfing, musste sich das Missliche eines starr diatonischen Gesanges fühlbar machen, und es mussten die fingierten Töne aushelfen." S. 51 l. c. bemerkt er treffend: „Die harmonischen Relationen der Tonalität im neueren Sinne beherrschen unsere melodische Erfindung durchaus; die Gregors war davon unabhängig. Die neuere Melodie weist überall auf die gleichzeitig gedachten Grundharmonien; die gregorianische,

2) *Baini*, der Biograph Palestrinas, ein gründlicher Kenner der alten Musik und ihrer Tonarten, klagt in seinem *memorie stor. crit.* (2. Bd., S. 122): „Man ist so weit gegangen, dass man auch dem e ein ♭ vorsetzt, und, um nicht mit sich in Widerspruch zu geraten, auch a um einen halben Ton erniedrigt. Ja, man hat, die Natur des Chorals ganz misskennend, bald da bald dort ♭, ♮, ♯ gesetzt..."

3) Wenn man sich für *fis* oder *cis* in gregorianischen Melodien auf die alten Meister, die in der polyphonen Bearbeitung von Choralmelodien manchmal den zufälligen Halbton gebrauchen, beruft, so übersieht man, dass es ihnen dann nie um die ganze Melodie (also um die treue Wiedergabe des gregor. Chorals als solchen) zu thun war, sondern dass sie nur Motive aus Chorälen benützten. Manchmal aber brachten sie die nämlichen Melodien, wenn eine andere Stimme sie zum 2. oder 3. Mal aufnahm, im ganzen Tone.[1]) Gerade die Kompositionen der alten Meister bieten unwiderlegliche Beweise, dass man auch zu ihren Zeiten den streng diatonischen Choral geübt. Wenn sie eine ganze Choralmelodie als *Cantus firmus* dem Tenor oder einer andern Stimme übergeben und unterlegen, muss das ganze harmonische und kontrapunktische Gewebe sich dem Choral unterordnen und fügen, damit der ganze Ton gerade an den Stellen zum Ausdruck kommen kann, wo die Anhänger der *Dièsis* jetzt einen halben Ton anzubringen pflegen.[2])

4) „Alle neueren Vertreter der *Dièsis*[3]) betrachten diese lediglich vom rein musikalischen Standpunkt aus... Alle gegen die Diatonik erhobenen Einwendungen werden schwinden, wenn man sie (die Diatonik) in Verbindung setzt mit dem angemessenen Rhythmus und Vortrag..."[4])

Den Vorwurf unmusikalischen Sinnes wird man keinem Diatoniker mit Ernst machen können; denn wenn auch manche Stellen hart, ja schroff zu klingen scheinen, so tragen meistens nur der schlechte Vortrag, der mangelhafte Rhythmus oder besonders eine schlechte Orgelbegleitung die Schuld.

---

gleich ursprünglich von latenter Harmonik unabhängig, ist in ihrer Tonalität nur aus ihr selbst, also aus ihrer bewegten Fortschreitung zu erklären...."

[1]) Man vergleiche auch noch die Orgelkompositionen von Girol. Frescobaldi († 1644) über gregorianische Motive (N°. 2, 6, 9, 11 u. s. w.) in: *Collectio musices organicæ*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889. und im Auszug von dieser grösseren Sammlung (Verlag d. hiesig. K.-M. Schule.)

[2]) Diese Behauptungen könnten leicht mit unzähligen Beispielen belegt werden; siehe die Hymnen Palestrinas, den *Choralis Constantinus* des Heinr. Isaac, die Introiten etc. von Cost. Porta, Matteo Asola u. s. w. Vergleiche auch Witt, *Mus. sacra*, Jahrg. 1868, S. 33 u. flg.

[3]) Diese sind aber (nebenbei bemerkt) unter sich höchst uneinig und widersprechen sich sehr gerne bei ihren Versuchen, bestimmte Regeln für die *Dièsis* aufzustellen.

[4]) *Choral und Liturgie*, Schaffhausen, Hurter, 1865.

5) Für die Diatonik spricht endlich als gewichtigster Beweis die Theorie der guidonischen Hand und Solmisation, welche oben in §. 5 entwickelt wurde und bekanntlich nur bei *h* und *b* ein *mi fa* und Mutation kannte.

Anmerkung. *Ludwig Schneider* († 1864) schrieb die schönen Worte:[1] „Eines muss ich Ihnen dringend ans Herz legen: die Dïesis für immer und ewig aus dem gregorianischen Gesange zu verbannen, und das Kreuz so zu fliehen, wie es der Teufel flieht. Alles, was zu ihrer Rechtfertigung gesagt wird, ist eitel, Täuschung und Sophisma.... Zwischen der Musik ausser der Kirche und dem liturgischen Gesang besteht und muss bestehen eine unübersteigliche Scheidewand, wie zwischen Himmel und Erde, wie zwischen einem weltlichen, wenn auch sehr frugalen Gastmahle und dem heiligen Abendmahle.

Ich bitte Sie ...., . sich nicht zu ärgern an dem einfachen, ernsten, streng diatonischen, ächt armen Christusgewande des liturgischen Gesanges."

b) Praktischer Teil.

§. 19. Die liturgischen Bücher.

Die liturgischen Choralbücher enthalten den Gesang für alle Verrichtungen, welche in der katholischen Liturgie stattfinden können. Seit Jahrhunderten mangelte eine einheitliche und vollständige Ausgabe dieser Bücher, bis die Congregation für die hl. Riten in den letzten zwanzig Jahren eine Neuausgabe derselben veranlasste, welche unter der Bezeichnung *editio typica*[2]) die Choralgesänge für die gesamte römisch-katholische Liturgie in authentischer Leseart umfasst. Diese offiziellen Choralbücher sind:

1. Das **Missale Romanum,** Messbuch. Es enthält die beim heiligen Opfer vorgeschriebenen Lesungen und Gebete mit den notwendigen Intonationen des Priesters und dem Präfationsgesange. Diese Gesänge sind seit dem Dekrete vom

---

[1]) In einem Briefe an H. Oberhoffer in Luxemburg, mitgeteilt im 3. Jahrgang der *Cæcilia,* 1864, Nr. 3.

[2]) Die S. R. C. bezeichnet mit diesem Ausdrucke die auf ihren Befehl und durch ihre Sorge hergestellten Ausgaben, welche als „Vorbild" für alle zukünftigen Editionen, und bei Anfragen, sowie in zweifelhaften Fällen als „Originale" dienen.

26. April 1883 für die ganze Kirche auch in der Schreibweise der Notierung obligat geworden.

Pius V. gab 1570 das auf Befehl des Konzils von Trient verbesserte Missale heraus. Der Titel desselben lautet: Missale Romanum | ex Decreto Sacrosancti Concilii | Tridentini restitutum, | Pii V. Pont. Max. | jussu editum. | Romæ. Apud Hæredes Bartholomæi | Faletti, Joannem Variscum, et Socios. |

Das letzte Blatt enthält nach Wiederholung der Druckernamen die Jahrzahl MDLXX.

Unter Clemens VIII. 1604 erschien eine neurevidierte Edition *Romæ ex typographia Vaticana,* die dritte und letzte unter Urban VIII. *Romæ ex typographia Cameræ Apostolicæ* 1634. Den jetzigen Ausgaben des Missale Rom. liegen daher die Reformen von Pius V., Clemens VIII. und Urban VIII. zu Grunde. Die neueste Ausgabe des *Missale,* welche 1884 unter Leo XIII. zu stande kam, enthält Abänderungen in Bezug auf die Rubriken, die *missæ votivæ per annum* und die *festa pro aliqu. locis,* sowie die sorgfältig korrigierten Choralgesänge. Für die Intonationen und Gesänge des *Missale* ist der Willkür und dem Belieben der Redakteure und Typographen bereits durch das Dekret vom 26. April 1883 die nötige Schranke gesetzt, und die von der S. R. C. besorgte Feststellung der liturgischen Melodien auch bei *Rituale* und *Pontificale Romanum* für die ganze Kirche obligat gemacht worden.

2. Das **Graduale Romanum** enthält vorzugsweise den *concentus* des Chores, d. h. die Introiten, Gradualien, Alleluja, Trakten, Sequenzen, Offertorien und Communionen des ganzen Kirchenjahres. Am Ende sind unter der Überschrift *Ordinarium Missæ* die stehenden Choralgesänge zur heiligen Messe nach den verschiedenen Graden der Feste aufgeführt.

Der Name *Graduale* bezeichnet den Gesang zwischen Epistel und Evangelium und stammt von dem Orte, den der Vorsänger einnahm; er stand auf einer Erhöhung *(gradus)* vor dem Altar, auf dem sogen. *Ambo.* Da dieser Gesang bis Ende des 6. Jahrhunderts von einem Diakon im Einzelvortrag *(solo)* ausgeführt wurde und während desselben der Celebrant und die Assistenten keine liturgische Handlung vornahmen, sondern nur zuhörten, so muss der Gesang *ad gradus* als der hervorragendste bezeichnet werden. Alle übrigen Gesänge wurden von der Sängerschule *in plano* vorgetragen.[1]) Dieser Umstand erklärt die Thatsache, dass man den Namen der hervorragenden Gesänge auch auf das Buch übertrug, welches später nicht nur die Gradualien, sondern auch den übrigen Chorgesang enthielt.

[1]) S. Duchesne a. a. O. S. 161.

Das **Ordinarium Missæ** (die stehenden Gesänge der Messe) ist in verschiedenen Formatgrössen auch einzeln erschienen. Für Pfarrkirchen wurde ein Auszug vom *Graduale* unter dem Titel: **Epitome ex Grad. Rom.** veröffentlicht, in welchem nur die Messformulare der Sonn- und Festtage und jener Feste aufgenommen sind, welche auf einen Sonntag fallen können. Gleichen Inhalt, aber vermehrt durch Beigabe sämtlicher Orationen, Episteln und Evangelien und durch einen Anhang aus *Rituale Rom.* und das *Proprium* für den römischen Klerus, weist das **Compendium Gradualis et Missalis Romani** auf.

3. **Pontificale Romanum** heisst jenes Buch, welches die allein dem Bischofe zustehenden gottesdienstlichen Verrichtungen enthält; die typische Ausgabe desselben ist im Jahre 1888 fertiggestellt worden.

Die Gesänge des *Pontificale Romanum* wurden infolge des Dekretes vom 26. April 1883 genau korrigiert, und sämtliche Antiphonen, Responsorien u. s. w. des *Pontif. Rom.*, welche sich auch in dem schon früher approbierten *Graduale* und *Antiph. Rom.* befinden, sind mit diesen in Einklang gebracht worden.

Als Einzelauszüge desselben erschienen zur Bequemlichkeit der Sänger die Abschnitte von der Firmung, von den niederen Weihen, dem Subdiakonat, Diakonat und der Priesterweihe, und von der Altar- und Kirchenkonsekration. In denselben (s. auch *Cantorinus Romanus*) befinden sich die Gesänge während dieser bischöfl. Funktionen.

4. Im **Rituale Romanum** stehen die dem Priester bei Spendung der heiligen Sakramente, bei Begräbnissen, Segnungen u. s. w. vorgeschriebenen Gebete und Gesänge.

Paul V. gab es im Jahre 1614 heraus, Benedikt XIV. vermehrte es im Jahre 1752. In Deutschland hat beinahe jede Diözese ihr eigenes Rituale, meistens jedoch liegt ihnen das römische Rituale zu Grunde; wenigstens sollte es dem römischen conform sein. Die neueste offizielle und typische Ausgabe mit eigener Einteilung in Titel, Kapitel und Abteilungsnummern erschien mit Approbation der *S. R. C.* 1884. Die Gesänge desselben sind wie jene des *Missale* und *Pontificale* für sämtliche katholische Kirchen obligat.

Ein Auszug vom *Rit. Rom.* ist das **Processionale Romanum**, dessen neue von der *S. R. C.* approbierte Ausgabe die Gesänge bei den kirchlichen Prozessionen, sowie die approbierten Litaneien, die Gebete und Gesänge beim feierlichen Empfange des Diözesanbischofes u. s. w. enthält.

Ein weiterer Auszug ist das **Officium Defunctorum** oder **Exsequiale Romanum** (auch **Ordo exsequiarum**). Dasselbe ist in verschiedenen Ausgaben erschienen, welche teils mit den Gesängen beim Begräbnisse von Erwachsenen und Kindern aus dem *Rituale,*

sowie Vesper, Matutin und Laudes aus dem *Antiphonar. Rom.* versehen sind, teils nur das eigentliche *Officium Defunct.* enthalten.

5. Das **Cæremoniale Episcoporum**, auf Befehl der Päpste Clemens VIII., Innocenz X. und Benedikt XIII. herausgegeben, unter Benedikt XIV. und Leo XIII. (1886) neu revidiert und als *editio typica* bezeichnet, ist eines der wichtigsten liturgischen Gesetzbücher und dient den rubrizistischen Teilen des römischen Missale, Pontifikale und Breviers gleichsam zur Ergänzung. Die Vorschriften desselben beanspruchen ganz und voll die allgemein verbindende Kraft wie die Rubriken der oben erwähnten liturgischen Bücher.

Obgleich das Buch dem Titel nach nur die Zeremonienordnung bei bischöflichen Funktionen zu behandeln scheint, so verpflichten dessen Vorschriften dennoch für alle katholischen Kirchen, Klöster und Orden ebenso wie für Kathedral- und Kollegiatkirchen. Für unsere Zwecke ist das Buch um so wichtiger, da es an vielen Stellen Vorschriften für den liturg. Gesang gibt und im 27. und 28. Kapitel des ersten Buches ausschliesslich von Gesang, Musik und Orgelspiel handelt.[1])

Unter dem Titel **Cantorinus Romanus** ist die Zusammenstellung der sämtlichen als allgemein verpflichtend anzusehenden gregorianischen Intonationen und Melodien aus den typischen Ausgaben des *Missale, Pontificale, Rituale Rom.* und *Cæremoniale Episc.* veröffentlicht worden. Dieses Buch bildet gleichsam den Kanon des liturgischen Gesanges und dient zur Einübung und allgemeinen Verbreitung desselben im Sinne des hl. Stuhles und der *S. R. C.*

6. Das **Antiphonarium Romanum** umfasst die Antiphonen zu Matutin, Laudes und Vesper, die Invitatorien und Responsorien zur Matutin, die Psalmtöne etc.[2])

Der II. Band der offiziellen Ausgabe des *Antiph. Romanum* in Folio, welcher als der am meisten benötigte zuerst hergestellt wurde, enthält die Antiphonen, Psalmen, Hymnen und Versikel der sogen. *Horæ diurnæ*, und ist eine Vereinigung der in den alten Ausgaben

---

[1]) Siehe Kirchenmusik. Jahrb. 1887, S. 88 flg. und die latein. Brochure von Joachim Solans *de vi obligandi libri* Cæremoniale Episcoporum. (Fr. Pustet.)

[2]) Den offiziellen Ausgaben ist durch Beschluss der päpstlichen Kommission das *Antiph. Rom.* von *Petr. Liechtenstein,* Venet. 1585, und für die Responsorien nach den Lektionen der Matutin das *Antiph. Rom.* Antverpiæ ap. *Joachim Trognæsium,* 1611, sowie das *Directorium chori* zu Grunde gelegt.

höchst unbequem getrennten Folianten: „*Psalterium*[1]) und *Antiphonarium Romanum*". Der erste Teil des I. Bandes enthält die Invitatorien, Hymnen, Antiphonen, Psalmen, Versikel und Responsorien sämtlicher Matutinen des *Proprium de Tempore;* der zweite Teil des I. Bandes das *Proprium* und *Commune Sanctorum.*

Als Auszug des *Antiph. Rom.* sind in mehreren praktischen Handausgaben publiziert: a) *Vesperale Romanum,* b) *Epitome ex Vesperali Romano,* ähnlich dem *Epitome* des *Graduale Romanum,* c) *Officium Nativitatis,* d) *Officium hebdom. sanctæ,* e) *Officium Defunctorum* (siehe oben unter 4). Aus dem Charwochen-Offizium sind in Klein-Folio die vier Passionen nebst den neun Lamentationen und dem *Exsultet* des Charsamstags nach dem Muster des von Joh. Guidetti 1586 zu Rom publizierten „*Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. J. Chr. secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem*" in drei prächtig ausgestatteten Faszikeln eigens gedruckt worden.

Für Chorregenten, Sänger und gebildete Laien ist unter dem Titel: „Die Feier der hl. Char- und Osterwoche" eine Ausgabe mit deutscher Übersetzung und den Gesängen im Violinschlüssel mit modernen Noten erschienen.

Als Vereinigung der vorzüglichsten Gebete und Gesänge des Breviers und Antiphonariums ist nach den typischen Ausgaben redigiert worden: *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani,* ein Buch, in welchem nach Ordnung des Breviers die *Laudes,* Vespern und kleinen Horen nebst Kapitel, Versikel und Orationen sämtlicher Feste und aller Tage des Kirchenjahres, welche auf einen Sonntag fallen können, sowie die Matutinen der drei letzten Charwochentage *(triduum sacrum),* des Oster-, Pfingst- und Fronleichnamsfestes Aufnahme gefunden haben.

Ein *Cantatorium Romanum* soll ausser dem vollen Inhalte des *Compend. Gradualis et Missalis Rom.* noch die Matutinen und Laudes vom *triduum sacrum,* Pascha und Totenoffizium, sowie sämtliche sonn- und festtägliche Vespern und das *Completorium* umfassen.

7. Das **Directorium chori** kann als Normalbuch für die Intonationen des Priesters, Hebdomadars und Kantors gelten;

---

[1]) Im *Psalterium Romanum chorale* standen die Psalmen zum *Officium de tempore* während der Woche, sowie die Hymnen des ganzen Kirchenjahres nebst dem *Officium Defunctorum.* Aus dem Psalterium wurden die Hymnen abgesondert, und in eigenen, oft prachtvollen Folianten herausgegeben. Als drittes Buch war das *Responsoriale* üblich.

es bildet den Grundplan für das ganze *Antiphonarium Rom.*, in welchem alle Gesänge mit Ausnahme der Responsorien nach den Lectionen, wenigstens in ihren Anfängen und Tonarten, verzeichnet sind.

In Näherem enthält dieses Choralhandbuch die Angaben sämtlicher Antiphonen mit den treffenden Psalmtönen für das ganze Kirchenjahr, die Gesangsweisen des *Venite exsultemus*, der Psalmen, Versikel, Lektionen, *Resp. brevia, Te Deum,* Orationen, Litaneien, *Gloria, Ite Missa est* etc. Die offizielle Ausgabe des *Directorium chori* (1888) ist durch Abdruck aller Psalmentexte, Beigabe der ganzen Melodie für die Hymnen und Einreihung aller neuen Feste ein für jeden Kleriker wichtiges und belehrendes Buch geworden.

§. 20. Kirchenjahr und Kirchenkalender.

I. Das Kirchenjahr besteht aus drei grossen Teilen, und alle Zeiten, Feste und Tage desselben sind nur eine nähere oder entferntere Vor- und Nachfeier der drei Zentralfeste von Weihnachten, Ostern und Pfingsten.

Die nähere Vorfeier sind die Vigilien, die sich aber nur bei den ältesten Festen finden, nicht auch bei später eingeführten (wie Fronleichnamsfest, Fest des heil. Joseph u. s. w.). [1]

Die nähere Nachfeier ist die Oktave, welche mit dem achten Tage nach dem Hauptfeste abschliesst.

Die entfernte Vor- und Nachfeier der drei Hauptfeste besteht in den Sonntagen *(Dominica)* mit den dazwischen liegenden „Werktagen" *(Feria).* Was die Oktavtage für ein Fest, sind die Ferien für den Sonntag; wird letzterer höher gefeiert, so auch die Ferie, und man unterscheidet daher *feriæ majores* (grössere) und *minores* (kleinere). Zu den ersteren gehören alle Ferien der Advent- und Fastenzeit, Mittwoch, Freitag und Samstag der vier Quatemberwochen und die zweite Ferie der Bittwoche.

Zwischen die drei Hauptfeste werden nun im Laufe des Kirchenjahres noch andere Feste des Herrn, U. L. Frau, sowie der Heiligen und Engel eingeschaltet.

---

[1]) Als Ausnahme ist die *Vigilia Immaculatæ Conceptionis B. M. V.* zu bemerken, welche übrigens nur in der Messe gefeiert wird.



Das Kirchenjahr nimmt seinen Anfang mit dem 1. Adventsonntag. In die Woche des 3. Adventsonntags fallen die sogenannten Quatembertage, nach dem 4. Adventsonntage folgt der Vorabend *(Vigilia)* von Weihnachten mit einer Reihe von Festen, die mit Oktaven geziert sind. Oktav von Weihnachten ist der 1. Januar (Fest der Beschneidung des Herrn *Circumcisio*). Am 6. Jan. wird die Erscheinung des Herrn *(Epiphania Domini)* gefeiert, und dann folgt der Abschluss des ersten Festkreises durch die Sonntage nach Epiphanie *(Dom. post Epiph.)*, deren Anzahl, je nachdem Ostern fällt, bald grösser bald kleiner ist, sechs aber nie überschreitet.

Die entferntere Vorfeier des Osterkreises beginnt mit dem Sonntage *Septuagesima* (70 Tage vor Ostern), umfasst *Sexagesima* und *Quinquagesima* und reicht bis zum Aschermittwoch *(Feria IV. Cinerum)*, mit welchem die Kirche in die eigentliche 40-tägige Fastenzeit *(Quadragesima)* eintritt. Vor dem 2. Fastensonntage fällt die Quatemberwoche. Nach vier Sonntagen, zwischen welchen auch die Ferien feierlicher begangen werden, folgt die Passionszeit, mit der *Dominica Passionis* beginnend, und nach acht Tagen der Palmsonntag *(Dominica Palmarum)* mit der Charwoche *(Hebdomas major)*, in der besonders Donnerstag *(Feria V. in Cœna Dñi)*, Freitag *(Feria VI. in Parasceve)* und Samstag *(Sabbatum sanctum)* ausgezeichnet sind. Ostern *(Pascha)* hat als Nachfeier eine Oktav, die mit dem weissen Sonntag *(Dom. in Albis)* schliesst. Die vier Sonntage nach Ostern bilden den Abschluss dieser Festreihe, obgleich die Osterzeit *(tempus paschale)* mit den diesbezüglichen Vorschriften erst mit dem Dreifaltigkeitssonntage endigt.

Die drei ersten Tage nach dem vierten Ostersonntage heissen Bittage *(Feriæ Rogationum)*; auf sie folgt das Fest von Christi Himmelfahrt *(Ascensio)* mit Oktav, in welche auch ein Sonntag fällt. Diese zwölf Tage bilden mit der Vigilie von Pfingsten die entfernte Vorfeier des Pfingstfestes *(Dom. Pentecostes)*, das auf den 50. Tag nach Ostern trifft und in seiner Oktave auch die drei Quatembertage

enthält. Mit der Nöne des Samstags vor dem Dreifaltigkeitssonntag *(Festum Ss. Trinitatis)* endigt die österliche Zeit.

Am Donnerstag nach der Oktav von Pfingsten fällt das Fronleichnamsfest *(Festum Ss. Corporis Christi)* mit eigener Oktave, dann folgen die Sonntage nach Pfingsten bis zum 23.; im September trifft nach dem Feste von Kreuzerhöhung die vierte Quatemberwoche. Sind mehr als vierundzwanzig Sonntage, so werden nach dem dreiundzwanzigsten jene eingeschaltet, welche nach Epiphanie nicht mehr gefeiert werden konnten. Wenn z. B. achtundzwanzig Sonntage treffen, so beginnt die Einschaltung beim dritten Sonntage nach Epiphanie, wenn siebenundzwanzig beim vierten u. s. w. Der letzte Sonntag nach Pfingsten beschliesst das Kirchenjahr; er ist als *XXIV. et ultima* im Brevier und Messbuch bezeichnet, auch wenn in Wirklichkeit achtundzwanzig oder siebenundzwanzig Sonntage nach Pfingsten getroffen haben.

Die Feste haben nicht alle gleiche Rangordnung und werden nicht mit gleicher Feierlichkeit begangen. Man unterscheidet: *festum simplex* (einfach), *semiduplex* (halbfeierlich) und *duplex* (feierlich); und bei den letzteren wieder *duplex I. classis, duplex II. classis, duplex majus* und *duplex minus (per annum)*. Letztere werden kurzweg mit *dupl. (duplex)* bezeichnet, während die übrigen genauer ausgeschieden sind.

Als der kirchlichen Feste so viele wurden, dass sie vom Volke nicht mehr mit Enthaltung von knechtlichen Arbeiten und Beiwohnung bei dem Gottesdienste gefeiert werden konnten, wählte man die Bezeichnung *in foro* (öffentliche Feier) und *in choro* (liturgische Feier in der Kirche).

Einzelne Diözesen haben Feste, welche nicht in den römischen liturgischen Büchern stehen. Dieselben sind für die verschiedenen Bistümer im Diözesanproprium *(Proprium Diœcesis)* aufzusuchen.

II. Jede Diözese hat ihren eigenen Kirchenkalender *(Directorium* oder *Ordo recitandi officium divinum Missamque celebrandi,* Ordnung fürs Breviergebet und die Feier der Messe), welcher jährlich am Ende des bürgerlichen Jahres

an alle Kirchen versendet wird. Wenn der Chorgesang, wie er sollte, mit der Liturgie in inniger Verbindung stehen will, so ist dem Chorregenten einer jeden Kirche nicht bloss der Besitz eines solchen Kalenders unumgänglich notwendig, sondern auch die Kenntnis dessen, was derselbe vorschreibt und wie diese Vorschriften auszuführen sind.[1])

Der Kirchenkalender beginnt wegen der Beweglichkeit des I. Adventsonntages, mit welchem bekanntlich das katholische Kirchenjahr seinen Anfang nimmt, nicht mit diesem, sondern mit dem 1. Januar.

Die Ordnung der Feste richtet sich nach dem Tage, auf welchen Ostern fällt; mit dem Osterfeste wechseln alljährlich der Sonntag *Septuagesima* und die darauffolgenden nebst dem Aschermittwoch, das Fest der Himmelfahrt Christi, Pfingsten, Fronleichnam und der I. Adventsonntag. Diese Feste heissen bewegliche *(Festa mobilia)*, *Mensis* heisst Monat, *dies* = Tag, *Feria II.* ist Montag, *Feria III.* Dienstag, *Feria IV.* Mittwoch, *Feria V.* Donnerstag, *Feria VI.* Freitag, *Sabbatum* ist Samstag.

Am Rande findet sich die Farbe der heiligen Gewänder *(Paramenta sacra)* angegeben, welche der Priester an den verschiedenen Tagen zu tragen hat, und zwar mit grossen oder kleinen Anfangsbuchstaben: A = *albus* (weiss), r. = *ruber* (rot), v. = *viridis* (grün), vl. = *violaceus* (blau), n. = *niger* (schwarz). Bei der Vesper (dem Nachmittagsgottesdienst) trifft oft eine andere Farbe, als bei der Messe am Vormittag gebraucht wurde; dieselbe ist meistens eigens verzeichnet.

Nach Angabe des Wochentages folgt das Fest, welches gefeiert wird, dann der Rang desselben (ob *dupl.*, *semid.* etc.), manchmal auch die Bezeichnung *Officium Proprium (Off. propr.)*, wenn das Fest besondere Formulare hat, die nur ihm zu-

---

[1]) Da von der theoretischen Kenntnis des Directoriums bis zur Gewandtheit im Gebrauch desselben bei Messe oder Vesper die Übung allein die Brücke bildet, da ferner nähere Erläuterungen bei den einzelnen folgenden Paragraphen gegeben werden müssen, um den reichen Stoff zu verteilen, so werden hier nur die allgemeinen Regeln aufgeführt, für das Einzelne aber ist am Schlusse dieses Lehrbuches ein alphabetisches Register der gewöhnlichen Ausdrücke des Direktoriums mit deutscher Übersetzung beigefügt, dessen Gebrauch jedoch erst nach Kenntnis der folgenden Paragraphen von Nutzen sein wird.

kommen, oder wenn ein Fest nur in einer Diözese (z. B. Regensburg) gefeiert wird: *ex P. R.* d. h. *ex Propio Ratisbonensi.*

Al. = *alias* (gewöhnlich) bedeutet, dass das betreffende Fest nicht an dem Tage gefeiert wird, wie es der römische Kalender angibt, sondern verlegt (transferiert) wurde; steht *d. f.* = *dies fixus,* so geschah die Translation regelmässig auf einen „bestimmten Tag". Der Buchstabe *f.* bedeutet *fuit,* und ist meist mit dem Beisatze eines Monatstages versehen, z. B. *f. 23. Aug.,* d. h. der ursprüngliche Tag dieses Festes war der 23. August. Wenn ein Fest ganz ausfällt, so wird *omitt.* = *omittitur* beigefügt, oder *de S. N. hoc anno nihil:* das Fest des hl. N. fällt in diesem Jahre weg. *Simplif.* = *simplificatur* zeigt an, dass der Grad eines *fest. dupl.* oder *semid.* auf *simplex* herabgesetzt wurde und dass in diesem Falle der Name des betreffenden Heiligen nur commemoriert (erwähnt) wird.

Die Abkürzung *Br. r.* = *Breviaria recentiora* sagt, dass nur die neueren Brevierausgaben das Fest enthalten, dass also beim Gebrauch älterer ein Supplement oder das Diözesanproprium genommen werden muss. *Br. r.,* auch *inter f. pro a. l.,* = *Breviaria recentiora, inter festa pro aliquibus locis* weist auf den Anhang des Messbuches (*Graduale*) oder des Breviers (*Vesperale, Directorium*) hin, der die an einzelnen Orten üblichen Feste enthält.

Gl. = *Gloria* bedeutet, dass *Gloria* gesungen wird, *Cr.* = *Credo, Gl. sine Cr.* = *Gloria* aber nicht *Credo, Cr. sine Gl.* = *Credo* aber nicht *Gloria.*

Noch sei bemerkt, dass jede Pfarrkirche kleinere Abänderungen des Diözesan-Direktoriums machen muss, welche durch die Feier des Kirchweihfestes (*Dedicatio Ecclesiæ*) und Kirchenpatrons (*Patrocinium*) veranlasst werden.

§. 21. Einrichtung des römischen Missale (Graduale) und des Breviers.

1. Das *Missale Romanum* besteht aus sechs grösseren Abteilungen, ebenso das *Graduale Romanum,* nämlich:

1) **Proprium de Tempore,** d. h. Messen für die Feste, Sonn- und Wochentage der Kirchenzeit *(tempus)* vom ersten Adventsonntag bis zum letzten Sonntag nach Pfingsten. Zwischen Charsamstag und Ostern ist

2) der **Ordo Missæ** mit dem *Canon* eingeschaltet.[1])

[1]) *Ordo Missæ* bedeutet die nicht wechselnden Gebete bei jeder Messe. Im *Grad. Rom.* sind die feststehenden Gesänge des *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei,* sowie des *Credo* am Ende unter der Überschrift *Ordinarium Missæ* (gewöhnliche Messgesänge) aufgeführt.

3) Das **Proprium Missarum de Sanctis** enthält die wechselnden Messformulare der Feste Mariens, der Heiligen, Engel etc. vom 29. November (Vigilie des heil. Apostels Andreas) bis 26. Nov. *(Petrus Alexandrinus).* Da die meisten Feste der Heiligen bis auf wenige Gebete bestimmte Formularien gemeinsam haben, so ist

4) ein Teil des Messbuches mit **Commune Sanctorum** betitelt. Dasselbe zerfällt in folgende Unterabteilungen:

1) *In Vigilia unius Apostoli* (Vigilie eines Apostelfestes); 2) *Commune unius Martyris Pontificis* (Feier eines Martyrers, der Bischof war) mit zwei verschiedenen Formularen; 3) *Commune unius Mart. non Pont.* (Martyrer, aber nicht Bischof) mit zwei Formularen; 4) *Comm. Mart. tempore Paschali. De uno Martyre* (Fest eines Martyrers während der Osterzeit; 5) *De pluribus Martyribus temp. Pasch.* (Fest mehrerer Martyrer während der Osterzeit); 6) *Comm. plurimorum Mart. extra temp. Pasch.* (Feier mehrerer Martyrer ausser der Osterzeit) mit drei Formularen; 7) *Commune Confessoris Pontificis* (Bekenner und Bischof, mit zweierlei Messen); 8) *Commune Doctorum* (Kirchenlehrer); 9) *Commune Conf. non Pont.* (Bekenner nicht Bischof), mit zwei Messen; 10) *Missa pro Abbatibus* (hl. Äbte); 11) *Commune Virginum. Pro Virgine et Mart.* (Jungfrau und Martyrin) mit dreierlei Messen; 12) *Pro Virgine tantum* (die bloss Jungfrau, nicht Martyrin war), zwei Formulare; 13) *Commune non Virginum. Pro uno Martyre non Virgine* (bloss Martyrin, nicht Jungfrau); 14) *Pro nec Virg. nec Mart.* (weder Jungfrau noch Martyrin, also z. B. eine heilige Witwe); 15) *In anniversario Dedicationis Ecclesiæ* (Kirchweihfest). —

5) In der Abteilung der Votivmessen[1]) **(Missæ votivæ)** sind zuerst Formulare für jeden Tag der Woche angegeben; für Montag von der heil. Dreifaltigkeit, wenn nicht für Verstorbene zelebriert wird,[2]) für Dienstag von den heil. Engeln, für Mittwoch von den Apostelfürsten Petrus und Paulus, für Donnerstag vom heiligen Altars-Sakrament, für Freitag vom heiligen Kreuz oder vom Leiden des Herrn, für Samstag von der Mutter Gottes, letztere mit fünf Formularen, je nach der

[1]) „*Votiv* heissen jene Messen, welche in einem besondern Anliegen, sei es als Bitte oder Dank oder Lob, dargebracht werden.“ Amberger, Pastoraltheol. 2. Bd., S. 241.

[2]) Die *Missa pro Defunctis* steht im Messbuch am Ende aller Votivmessen, im *Graduale* am Ende des *Ordinarium Missæ.*

Kirchenzeit.[1]) Auf diese folgen dreizehn Votivmessen für verschiedene Anliegen, z. B. Papstwahl, für Kranke, um Frieden, für Brautleute etc., die *Orationes diversæ, Missæ pro Defunctis,* der *Ordo ad faciendam aquam benedictam* und *Benedictiones diversæ.*

Daran schliessen sich die durch Dekret vom 5. Juli 1883 für die ganze Kirche konzedierten Votivmessen für jeden Tag der Woche und zwar für Montag von den heil. Engeln, für Dienstag von den hl. Aposteln, für Mittwoch vom hl. Joseph, für Donnerstag vom heil. Sakramente, für Freitag vom heil. Leiden des Herrn, für Samstag von der unbefleckten Empfängnis. Diese Votivmessen haben den Charakter der Feste *semiduplicia,* werden nicht im Ferialtone gesungen, *Gloria* und *Ite Missa est* sind bei denselben wie in *semid.* zu singen, mit Ausnahme der Votivmessen für Donnerstag und Samstag, bei denen *Gloria* und *Ite Missa est de Beata* treffen.

Da die Regeln, wann und welche Votivmessen gehalten werden können, hier unmöglich Platz finden, so ist aufs dringendste zu wünschen, dass der zelebrierende Priester den Chorregenten oder die Sänger bei jedem einzelnen Falle sowohl auf das Messformular als auf den Rang der Feier (ob feierlich oder gewöhnlich) aufmerksam mache.

6) In der Abteilung **Festa pro aliquibus locis** sind eine grosse Zahl von Festen aufgeführt, welche nicht allgemein, sondern nur an einigen Orten gefeiert werden; sie beginnen mit dem 8. Dezember und reichen bis 29. November.

Als Anhang wird den Missalen das Diözesanproprium beigebunden; auch Länder, Orden, Provinzen u. s. w. können ihr *Proprium* haben.

II. Das Brevier, ebenso das *Directorium chori,* das *Antiph. Romanum* oder der Auszug für die Vespern *(Vesperale Rom.)* stimmt in der Einrichtung mit dem Missale überein. Vor dem *Proprium de tempore* jedoch (gleichsam statt des *Ordo*

---

[1]) Vom Advent bis Weihnachten, von Weihnachten bis Lichtmess *(Purificatio)*, von Lichtmess bis Ostern, von Ostern bis Pfingsten, von Pfingsten bis Advent.

und *Canon* im Messbuch) steht das **Psalterium Romanum** *dispositum per hebdomadam* (die Psalmen Davids auf die Wochentage verteilt), und an Stelle der 5. Abteilung des *Missale* sind im Brevier das *Officium B. M. V., Defunctorum,* die Allerheiligenlitanei etc. aufgeführt.

Jeder Tag hat das *Matutinum,* die *Laudes,* die *Horen* (Stundengebete): *Prim, Terz, Sext, Non, Vesper* und *Completorium*; von den einzelnen Teilen dieser täglichen Gebetsstunden wird in den folgenden Paragraphen geredet werden. Am Schlusse des *Directorium chori, Vesperale* und *Antiphonarium Romanum* sind mit eigener Paginierung (*) die stehenden Gesänge und Intonationen der Psalmen, Versikel etc. unter dem Titel *Communia* zusammengestellt.

Das heilige Messopfer.

§. 22. Introitus. Kyrie. Gloria.

I. Der Introitus[1]) ist ein Wechselgesang, bestehend aus einer Antiphon, einem Psalmvers und dem *Gloria Patri,*[2])

---

[1]) In ältester Zeit (s. Duchesne, l. c. S. 155) wurde die Antiphon *ad introitum* beim Austritt des Celebranten aus der Sakristei begonnen und der ganze mit ihr verbundene Psalm während der stattfindenden Prozession gesungen. Gegenwärtig ist nur mehr ein Psalmvers mit *Gloria Patri* übrig.

Die *S. R. C.* fordert untern 11. Sept. 1874 die Beseitigung des Missbrauches, den *Introitus* ganz wegzulassen. *„Abusus quod in Missis cum cantu prætermittatur cantus Introitus etc. . . . . tollatur.“*

Das *Cærem. Episc. Lib. II. Cap. VIII.* §. 30 bemerkt: *„Cum vero Episcopus pervenerit ante infimum gradum altaris . . . . cessat sonitus organorum, et Chorus incipit Introitum.* Wenn der Bischof (bezw. Priester) an der untersten Stufe des Altares angelangt ist, muss das Orgelspiel aufhören und der Chor beginnt den Introitus.“

Eine wertvolle Zusammenstellung der kirchlichen Vorschriften für den liturgischen Gesang siehe im Cäcil.-Kal. 1879, Art. von P. Utto Kornmüller „Rechtskräftige Verordnungen über Kirchenmusik“ und in einer ähnlichen Sammlung von Ign. Mitterer, Regensburg bei Alfred Coppenrath, 1885.

[2]) Während der Passionszeit und Karwoche bleibt das *Gloria Patri* weg, und wird sogleich der *Introitus* repetiert.

Die Töne für das *Gloria Patri* bei den Introiten stehen im An-

nach welchem die Antiphon bis zum Psalmvers wiederholt wird.[1])

Zur österlichen Zeit wird der Antiphon des *Introitus* ein doppeltes *Alleluja* zugefügt, wenn es sich nicht bereits angegeben findet, und zwar bei Introiten des I. Tones in gleichem Tone, bei denen des II. im II. etc.

An Ferien und einfachen Festen *(simplex)* beginnt ein einziger Sänger den Introitus bis ⁞, an *semiduplex* und Sonntagen (wenn wirklich *de Dom.)* intonieren zwei, an *duplex* drei, an allen höheren Festen aber vier Sänger, wenn sie in hinreichender Zahl vorhanden sind. Der Chor fährt fort und singt bis zum Psalmvers. Die erste Hälfte des Psalmverses und des *Gloria Patri,* sowie die Repetition des *Introitus* werden in der eben angegebenen Ordnung und Weise von einem bis vier Sängern intoniert, vorausgesetzt, dass die nötige Zahl für diesen Wechsel vorhanden ist.

II. Dem *Introitus* folgt unmittelbar das nach den Festzeiten verschiedene *Kyrie (ter* oder *III.* = dreimal), *Christe* (dreimal), *Kyrie (ter).*[2]) Das *Cær. Episc.* gestattet, beim *Kyrie* die Orgel wechselweise zu spielen in der Zeit, in welcher die allgemeinen Vorschriften (vgl. §. 42) den Gebrauch der Orgel nicht verbieten.

Anmerkung. Im *Grad. Rom.* resp. *Ordin. Missæ* sind die regelmässig wiederkehrenden Gesänge des *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei,* nach dem Range und Charakter der kirchlichen Zeiten und Feste in der Ordnung aufgeführt, in welcher die *Ite Missa est* und *Benedicamus Domino* aufeinander folgen.

---

hange des *Graduale Romanum* und sind auch mit den Allelujatönen für die Osterzeit jedem Choralbuche als „fliegendes Blatt“ beigegeben.

[1]) Als liturgische Regel gilt: „Wenn infolge von Zwischenspielen der Orgel Teile des liturgischen Textes nicht gesungen werden, so sind sind sie zu rezitieren; wenn die Orgel schweigt, muss alles gesungen (singend rezitiert) werden. *Si partes Divini Officii, vel Missæ omittantur in Choro ob sonitum Organi tum submissa voce dicenda, quæ omittuntur: quando vero non pulsatur, integre sunt cantanda.*“ *(S. R. C. 22. Julii 1848.)* Da aber die Entscheidung der *S. R. C.* und die Vorschriften des *Cærem. Episc.* sich teils des Ausdruckes *intelligibili,* teils *submissa voce* bedienen, so kann die Frage über den Stärkegrad der Rezitation auch nach römischer Praxis eine offene bleiben.

[2]) Dieser neunmalige Ruf des *Kyrie* und *Christe* ist noch der Überrest einer Litanei, welche nach ältestem Gebrauche (vgl. Samstag vor Ostern und vor Pfingsten) als Wechselgesang der Feier des heiligen Messopfers vorausging. S. Duchesne, l. c. S. 157.

Den Anfang macht die Messe, welche täglich vom Karsamstag bis zum Samstag vor dem weissen Sonntag (incl.) trifft.

Hierauf folgt die Choralmesse für die höchsten Festtage *(festa solemnia).*

Für hohe Festtage *(festa duplicia)* dient die dritte Messe, nach Bedürfnis abwechselnd mit der vierten.

Die fünfte und sechste Messe wird ausschliesslich bei Muttergottesfesten gebraucht, dieselben mögen irgendwelchen Grad der Feierlichkeit *(solemnia, duplicia, semiduplicia)* haben.

Wenn an den Sonntagen während des Jahres (ausgenommen sind die Sonntage der Advent- und Fastenzeit) die Messe vom Tage selbst *(de Dominica)* genommen wird, dann ist die siebente Messe zu singen. Trifft irgend ein anderes Fest eines Heiligen, oder ein Fest höheren Ranges als *semiduplex,* dann richtet sich die Messe nach diesem Feste.

Bei Heiligenfesten mit halbfeierlichem Ritus *(semiduplex)* gebraucht man die achte Messe.

An halbfeierlichen Tagen *(semidupl.)* innerhalb jener Oktaven, die nicht durch ein Muttergottesfest veranlasst sind, wie z. B. die Oktaven vom heiligen Dreikönigsfest, von Pfingsten u. a., trifft die neunte Messe, wenn nämlich die Messe vom Tage innerhalb der Oktav *(de die infra Octavam)* vorgeschrieben ist.

Die zehnte Messe singt man an den einfachen Heiligenfesten *(ritu simplici),* bei der Votivmesse *de Angelis* (ritu fer.), sowie in den Ferien der österlichen Zeit vom weissen Sonntag angefangen.

An den Werktagen des Kirchenjahres *(in Feriis per Annum)* wird mit Ausnahme der Advent- und Fastenzeit die elfte Messe gebraucht.

An den Sonntagen der Advent- und Fastenzeit (die Sonntage *Septuagesima* bis *Quinquagesima* nicht mit eingeschlossen) trifft die zwölfte Messe.

An den Werktagen in der Advent- und Fastenzeit *(in Feriis Adventus et Quadrag.)* vom Aschermittwoch angefangen, soll die dreizehnte Messe gesungen werden.

Die Totenmesse *(Missa pro Defunctis)*[1]) ist vollständig vom *Introitus* bis zum Responsorium *Libera me, Domine* aufgenommen.

Die Melodie des ersten *Kyrie* stimmt sehr oft mit der des *Ite Missa est* oder *Benedicamus Domino* zusammen, zum Beisp. *in festis dupl., de B. M. V.* u. ähnl.

Während der Chor das letzte *Kyrie eleison* singt, begibt sich der Priester in die Mitte des Altars und nach Beendi-

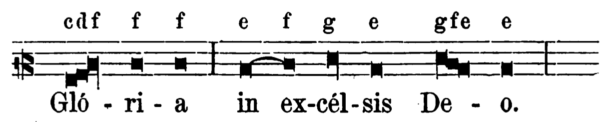
---

[1]) Das *Cærem. Episc.* gestattet (1. Buch, Kap. 28, §. 13) den teilweisen Gebrauch der Orgel bei der *Missa Defunctorum* mit den Worten: *„Silent organa, cum silet cantus* — die Orgel schweigt, wenn nicht gesungen wird.“

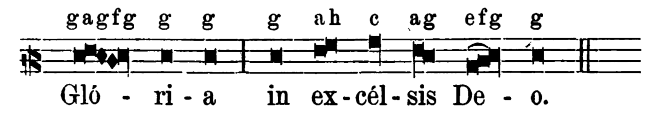
gung des *Kyrie eleison*[1]) intoniert er den Lobgesang der Engel[2]), je nach der Festrubrik.[3]) Der Chor fährt (ohne Wiederholung dieser Worte) mit *Et in terra pax* weiter und führt die Melodie ohne Abkürzung des Textes[4]) zu Ende.

Toni „Gloria in excelsis Deo".

1) In Festis solemnibus et duplicibus.



2) In Missis B. Mariæ. Auch in marian. Votivmessen, zu Weihnachten und am Fronleichnamsfeste, sowie während der Oktaven dieser Feste und überhaupt, wenn die *Præfatio de B. M. V.* oder *de Nativitate* zu singen ist.[5])



---

[1]) *Cærem. Episc.* Lib. II. Cap. VIII. §. 37. „Cum cantatur a Choro ultimum *Kyrie eleison*, surgunt omnes ministri circumstantes Episcopum . . ." §. 38. Finito a Choro cantu *Kyrie eleison*, surgit Episcopus . . . cantat alta voce *Gloria in excelsis Deo* . . . §. 39. Prosequitur illum submissa voce . . . et sedent omnes, usquequo absolvatur cantus Hymni: quo finito, surgit Episcopus etc.
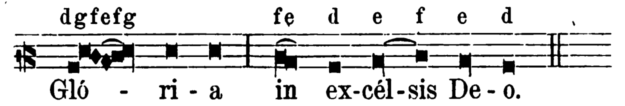
[2]) Der Text des *Gloria* stammt wie das *Kyrie* aus der griech. Kirche und wurde in Rom zuerst nur bei der ersten Weihnachtsmesse gesungen.

[3]) Die sogen. Kanontafeln *(Tabella Secretarum)* enthalten gewöhnlich nur die feierliche Gesangsweise des *Gloria*; damit soll aber nicht gesagt sein, dass keine andere Melodie nötig oder vorgeschrieben sei. Um dem Gedächtnis nicht minder geübter Celebranten nachzuhelfen, wurde deshalb eine Beilage zu den üblichen drei Kanontafeln gedruckt, auf welcher sich sämtliche Intonationen von *Gloria* und *Credo*, sowie der Gesang der *Ite Missa est* und *Benedicamus Domino* befinden. Diese Tafel kann beim „Hochamte" vor die mittlere Kanontafel gestellt werden. Das Blatt ist betitelt: *Intonationes in Missa solemni, ex editione typica Missalis Romani excerptæ.*
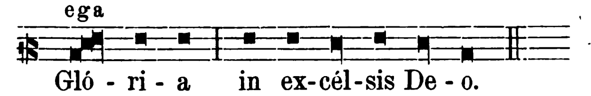
[4]) Das *Cærem. Episc.* gestattet im 1. Buche, 28. Kap. §. 9 im *Gloria* die Orgel wechselweise zu spielen, wenn (s. Anm. 1, S. 83) die nicht gesungenen Verse *submissa voce* rezitiert werden.

[5]) Nach der Entscheidung der S. R. C. v. 25. Mai 1877.

3) In Dominicis, festis semiduplicibus, et infra Octavas, quæ non sunt B. Mariæ Virg.



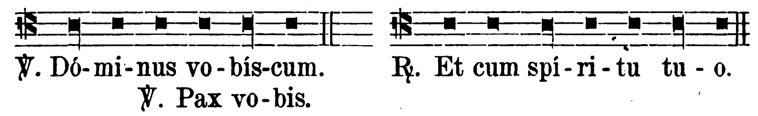
4) In Festis simplicibus.[1])



§. 23. Die Orationsgesangsweisen.

Nach Beendigung des *Gloria* (beziehungsweise nach dem Schlusse des neunten *Kyrie*) singt der Priester *Dominus vobiscum,* der Bischof aber *Pax vobis,* worauf der Chor mit *Et cum spiritu tuo* antwortet.

Dominus vobiscum oder *Pax vobis* sind immer und in folgender Weise auf einem Tone zu singen:



Darauf folgt das Hauptgebet des Tages, die erste Oration der drei Kollekten,[2]) mit dem ℟. Amen. An dieselbe schliessen sich öfters noch eine oder mehrere Orationen an.

Der grösseren Übersicht halber sind hier die Orationstöne für alle Fälle, nicht bloss für das gesungene Amt aufgeführt. Gegenwärtiger § ist die deutsche Übersetzung der im offiziellen *Directorium chori* und in der typischen Ausgabe des *Cærem. Episc.* (1. Buch, 27. Kap.) enthaltenen Vorschriften über die *Toni Orationum.*

Die Orationen können auf dreierlei Weise gesungen werden, im *Tonus festivus, simplex ferialis* und *ferialis.*

---

[1]) Auch in der *Missa vot. de Angelis,* bei Kinderbegräbnissen und in den Ferien der Osterzeit (wenn *de ea*) ist diese Intonation zu gebrauchen.

[2]) *Colligere plebem* war der gewöhnliche Ausdruck für eine liturgische Handlung in Gegenwart der Gläubigen. Die zweite hat den Beisatz *super oblata* und wird nach dem Offertorium als Einleitung zur Präfation teilweise still gebetet *(Secreta);* die dritte *(post communionem)* wird gesungen.

1. Tonus festivus vel solemnis.

Die Orationen werden im feierlichen Tone gesungen: Bei Matutin, Laudes, Messe und Vesper, wenn das Offizium im *ritus duplex (I., II. cl., maj., min.)* oder *semiduplex* oder vom Sonntag gefeiert wird;[1]) bei den kleinen Horen also, nämlich bei Prim, Terz, Sext, Non, Komplet, ist auch an obigen Festen nicht der feierliche, sondern der *tonus simplex ferialis* zu wählen.

Im feierlichen Tone gibt es zwei Formeln. Die erste lautet F, E, D, F und heisst *punctum principale,* die zweite F, E und heisst *semipunctum.* Das *punct. principale* wird im ersten Teil des Gebetes gesungen, an der Stelle, wo der Sinn der Worte einen Abschluss verlangt.[2]) Diese Melismen sind mit Nachdruck und gedehnter als das übrige vorzutragen.

Die zweite Veränderung, das *Semipunctum* F—E fällt in den zweiten Teil der Oration, der gewöhnlich durch ; oder , angezeigt ist. Ist die Oration ziemlich kurz, so singt man nur das *p. princip.* Das *semip.* wird nie vor dem *p. princip.* gesungen, sondern man verweilt so lange auf dem Hauptton ohne Veränderung, bis der erste Abschluss mit dem *p. princip.* eintritt. Bei der Oration: *Deus, qui nos conspicis* de S. Callisto, 14. Okt. z. B. fällt das *punct. princip.* auf *deficere,* also bleibt das *semipunctum* weg. Ähnlich am 20. November und öfter.

Sind *punct.* und *semipunct.* schon einmal gesungen, so kommen sie in der Oration nie mehr vor, wenn sich auch noch andere Absätze finden sollten. Diese Regel ist besonders bei den oft sehr ausgedehnten Orationen neuerer Feste zu beachten.

Wird die Oration mit *Per Dominum* und *Per eumdem Dominum* geschlossen, so fällt das *semipunctum* zuerst, und

---

[1]) *Quando officium est duplex, vel semiduplex, vel de Dominica in Matutinis, Missis et Vesperis; etiam in Laudibus et Missis votivis solemnibus (ob causam gravem et publicam, et frequentiam populi). His exceptis semper dicuntur in Tono feriali.*

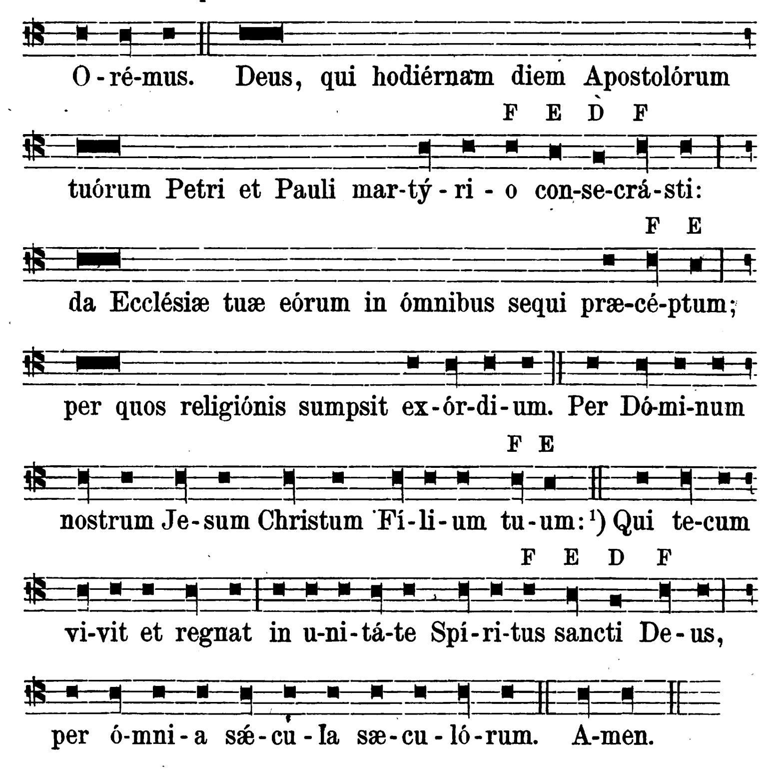
[2]) Regelmässig ist diese Stelle durch : , öfters auch ; und manchmal nur durch Komma angezeigt.

zwar auf *tuum,* das *punct. princip.* auf *sancti Deus.* Bei *Qui tecum vivit* oder *Qui vivis* bleibt das *semipunctum* ganz weg und trifft nur das *p. princip.* auf *sancti Deus.*

Wenn mehrere Orationen unter einer *conclusio* zu singen sind, so hat jede die Veränderung bei *punct. princip.* und *semipunct.*

Das *Amen* am Schlusse jeder Oration wird nur über einem Tone gesungen.

Beispiel des feierlichen Orationstones.



[1]) Hier beginnt die Gesangsweise der kürzeren Schlussformel. Ebenso ist es bei *qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus sancti Deus, per omnia sæcula sæculorum* zu halten.

2. Tonus simplex ferialis.

Die Oration wird bei dieser, auch als *Tonus ferialis Missæ* bezeichneten, Gesangsweise ohne jede Veränderung auf einem einzigen Ton vorgetragen. Wo im *tonus fest. punct princ.* und *semipunct.* gesungen werden müsste, wird in diesem Tone eine *pausa* und ein *suspirium* beobachtet.

Ein Beispiel im *ton. simplex ferialis* zu geben, ist überflüssig, da keine Intervallveränderung zutrifft.

Der Ton *simpl. ferialis* wird genommen: 1) *in Festis simpl.* und *diebus ferialibus* (auch in gesungenen privaten, selbst levitierten Votivmessen) für das ganze Offizium, 2) *in Missis Defunct.*, 3) bei allen Orationen der Kerzen- und Palmenweihe (Lichtmess und Palmsonntag), die mit *Qui tecum vivit,* oder *Per Dominum nostrum,* also mit der *clausula major* schliessen, 4) bei der Oration *Deus, a quo et Judas* am Karfreitag, sowie bei den folgenden Orationen *Omnipotens,* und der Oration *Libera nos* nach dem *Pater noster,* 5) bei den Orationen vor der heil. Messe des Karsamstags und Pfingstsamstags, bei den Prophezien und der Wasserweihe,[1]) 6) bei allen Orationen des *Officium Defunctorum,* der Litaneien, Prozessionen etc., wenn sie mit der *clausula major* endigen, wie z. B. am Allerseelentage, in der Bittwoche etc.

3. Tonus ferialis.

Die Oration wird wie bei vorigem Tone bis zum Schluss auf einem Ton gesungen, beim letzten Wort der Oration und der Schlussformel[2]) jedoch ist der Tonfall abwärts zur kleinen Terz.

Beispiel des Tonus ferialis.

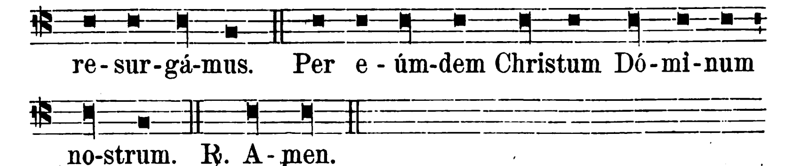


Concéde, misericors Deus, fragilitáti nostræ præsídium: | ut qui sanctæ Dei Genitrícis memóriam ágimus, | intercessiónis ejus auxílio a nostris iniquitátibus

---

[1]) Die Orationen der Feuerweihe werden bloss gelesen, nicht im Gesangston vorgetragen.

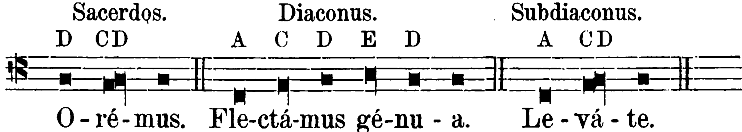
[2]) Die *Conclusio brevis* heisst in diesen Fällen immer: *Per Christum Dominum nostrum* oder *Per eumdem Christum Dominum nostrum,* oder *Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum,* und wird beim Gesange als *clausula minor* bezeichnet.



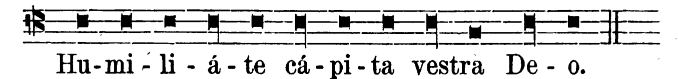
Diese Gesangsweise wird angewendet: 1) nach den vier marianischen Antiphonen am Schlusse des Offiziums, 2) bei der Oration *Dirígere* zur Prim, 3) im Totenoffizium bei der Vesper (Matutin), Laudes, Libera, wenn die *clausula minor* vorgeschrieben ist, 4) bei den Orationen der Litaneien mit der *clausula minor,* 5) beim *Asperges* oder *Vidi aquam* an Sonntagen, 6) nach den Orationen zur Fusswaschung, vor und nach der Kerzen-, Aschen- und Palmenweihe, sowie überhaupt bei Benediktionen ausser der hl. Messe, z. B. der *expositio Ss. Sacramenti,* und so oft mit der *clausula minor* abgeschlossen wird.

Folgen mehrere im *tonus fer.* zu singende Orationen nach einander, so wird die Kadenz der kleinen Terz nur bei der letzten, also unmittelbar vor der Schlussformel, gesungen. Das *Cærem. Episc.* ermahnt: *Regulare autem est, ut in voce gravi et competenti, interposita aliqua mora in fine cujuslibet clausulæ, et præsertim in clausula finali, cum decore et gravitate recitentur Orationes.*

1. Anmerkung. In vielen Fällen, z. B. vor 6 resp. 7 Orationen des Karfreitags, bei den Prophezien am Karsamstag, zur Kerzenweihe am 2. Febr. (wenn nach *Septuages.)* und bei den Quatembermessen *extra temp. pasch.* u. s. w. wird vor der ferialen Oration gesungen.

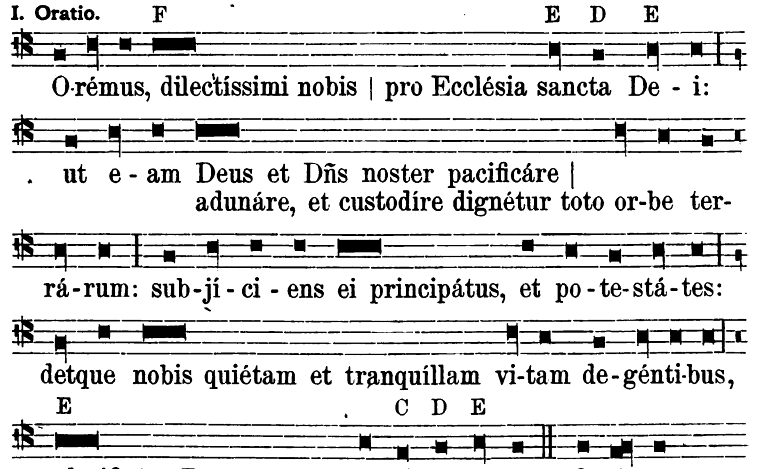


2. Anmerkung. Bei der *Oratio super populum* nach der *Postcommunio* in der Ferialmesse der Fastenzeit singt der Diakon nach dem *Oremus* des Priesters:



3. Anmerkung. Am Karfreitag werden die mit *Orémus* beginnenden Orationen nach einer eigenen Weise gesungen, die im *Missale* nur für die erste verzeichnet, im Anhange zum *Missale* jedoch, und in

der offiziellen Ausgabe des *Officium Hebdomadæ Sanctæ* für alle Orationen in Noten ausgesetzt ist.



siehe 1. Anmerk. S. 86.

Die darauffolgende Oration ist im *Tonus simplex ferialis* auf der Note D zu singen.

Für die 4. Oration lauten die Entscheidungen: *IV. Oratio pro Romano Imperatore ob sublatum Romanum imperium non amplius recitetur:*[1]) *S. R. C. 3. Aug. 1839, 14. Jun. 1845, 27. Sept. 1860, 14. Mart. 1861.*

§. 24. Von der Epistel bis zur Präfation.

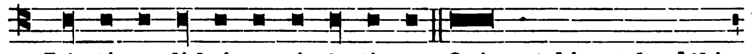
I. Nach den verschiedenen Orationen folgt die Epistel, welche auf einem Tone ohne Veränderung gesungen wird,[2]) wenn nicht ein Fragesatz vorkommt. In diesem Falle wird nämlich die Accentsilbe des letzten Wortes um einen Halbton tiefer gesungen, auf der letzten Silbe oder auf einem einsilbigen Worte ist ein Podatus anzufügen.

---

[1]) *Inter ceteras orationes in Missa Præsanctificatorum minime decantari potest particularis oratio pro Episcopo; alia vero particularis pro suo Rege substituens illi pro Romanorum Imperatore in Missali appositæ, sine approbatione, ac Apostolica venia dici non licet.* S.R.C. 11. Sept. 1874.

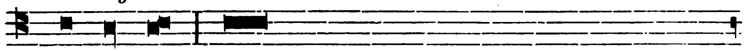
[2]) Wenn die Leviten fehlen, der Priester also Epistel und Evangelium allein zu singen hat, empfiehlt es sich, die Epistel etwas tiefer als die vorausgegangene Oration zu intonieren.

Tonus Epistolæ.



Lé-cti-o li-bri sa-pi-én-ti-æ. Quis est hic et laudábi-
Quid ígitur
Mulíerem fortem quis

Interrogatio.



mus e-um? Dedit illi coram præcépta, et legem vitæ
lex?
in-véni-et?

Finis. *Langsamer und gedehnter.*

et di-sci-plí-næ.

II. Nach der Epistel oder Lektion folgt das **Graduale**, das früher regelmässig nur von einem Diakon und nach Gregor dem Grossen von einem Sänger zum Vortrag kam (s. oben S. 5 und 71). [1])

Nach den jetzigen liturgischen Vorschriften wird dasselbe von zwei Sängern bis zum Zeichen ‖ intoniert; der Gesamtchor fährt bis zum ℣. (Gradualvers) fort, welcher wieder von zwei Sängern vorgetragen wird.

Sind zwei *Alleluja* mit Vers zu singen, so wird das erste *Alleluja* von zwei Sängern bis zum Neuma oder dem Zeichen ‖ ausgeführt, der Chor repetiert das nämliche (als zweites *Alleluja),* fügt aber auf dem blossen Vokale *a* das Neuma hinzu. Hierauf intonieren zwei Sänger den Vers bis ‖, der Chor singt denselben zu Ende,

---

[1]) Die typische Ausgabe des *Cærem. Episc.* gestattet nach der Epistel die Orgel *alternatim* zu spielen, wenn die ausgelassenen Texte rezitiert werden. Anderweitige bestätigende und erläuternde Entscheidungen der S. R. C. über diesen Gegenstand lauten:

1) Turrit. An in celebratione solemni Missæ Defunctorum possit aliquid brevitatis causa omitti de eo, quod notatur in Graduali? Et S. R. C. resp. „nihil omittendum, sed Missam esse cantandam prout jacet in Missali.“ Die 5. Julii 1631 ad 5.

2) Conimbricen. Dub. „An in Missa Conventuali cani semper debeant Gloria, Credo, totum Graduale, Offertorium, Præfatio et Pater noster? Affirmative juxta præscriptum Cæremonialis Episcoporum et amplius.“ Die 14. Aprilis 1753 ad 2.

3) S. Marci. „Tractum integre canendum, quum Organum non pulsatur.“ Die 7. Sept. 1861 ad 15.

die beiden Sänger repetieren *Alleluja,* der Chor aber fügt nur mehr das Neuma auf die Silbe *a* bei.

Vom Sonntage *Septuagesima* bis Ostern wird statt der beiden *Alleluja* mit Vers der *Tractus* gesungen, dessen einzelne Verse zwei Sänger intonieren, die übrigen zu Ende führen. Eine Rezitation im Gesangston ist erlaubt.

Zur österlichen Zeit, d. h. vom Osterfeste bis zum Dreifaltigkeitssonntage, tritt an die Stelle des *Graduale* das doppelte *Alleluja* mit Vers, das in oben beschriebener Weise auszuführen ist. Nach dem Vers folgt jedoch sogleich ein neues einmaliges *Alleluja,* welches die beiden Sänger bis zum Neuma oder intonieren, worauf der Chor nur das Neuma anfügt. Der Vers wird in angegebener Weise ausgeführt und mit dem einmaligen *Alleluja* abgeschlossen.

Alleluja mit *Vers.* unterscheiden sich gewöhnlich auch in ihrem *modus* von dem eigentlichen *Graduale.*

III. Bei mehreren Messen ist auch eine sogen. Sequenz nach dem *Graduale (Alleluja* oder *Tractus)* vorgeschrieben. Im Mittelalter hiessen sie *Prosæ* und hat der Benediktinermönch *Notker Balbulus* († 912) eine grosse Zahl solcher Sequenzen gedichtet und komponiert. Vortridentinische, deutsche und fränkische Missale enthalten deren bis hundert. Bei der Reform des Messbuches durch Papst Pius V. wurden nur fünf Sequenzen aufgenommen, nämlich: *Victimæ paschali* für Ostern mit Oktav, *Veni sancte Spiritus* für Pfingsten mit Oktav, *Lauda Sion* für das Fronleichnamsfest mit Oktav, *Stabat Mater* für das Fest der sieben Schmerzen Mariä und *Dies iræ* in der Totenmesse.[1])
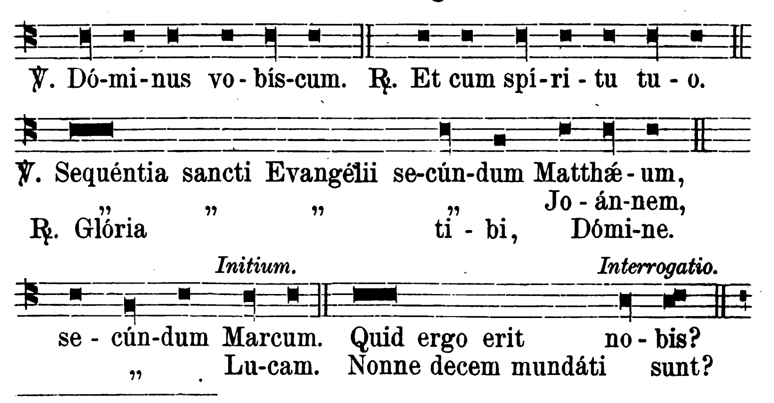
---

[1]) *Victimæ* hat den Priester *Wipo* (*circa* 1049) zum Verfasser, *Veni s. Spiritus* entstand im 11. oder 12. Jahrh.; *Lauda Sion* dichtete der heil. Thomas von Aquin († 1274); *Stabat mater dolorosa* schreibt man mit grosser Wahrscheinlichkeit dem *Jacopone da Todi* zu († 1306). Die Sequenz *Dies iræ* schreiben einige dem Franziskaner Thomas da Celano zu († circa 1250), andere nennen mehrere unbekannte Verfasser. Sie findet sich in einzelnen Diözesanmissalien erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts und wurde in die römischen Missalien im 16. Jahrh. aufgenommen. Ausführliches über die Sequenzen siehe in Schubigers Werk: *Die Sängerschule von St. Gallen;* über *Dies iræ* Cäc. Kal. 1885, über *Stabat mater* Cäc. Kal. 1883 die Art. von

IV. Im Evangelium wird der gewählte Ton beim Fragezeichen um eine kleine Sekunde wie bei der Epistel, beim Punkte oder Aufrufzeichen um eine kleine Terz nach unten moduliert; die Rezitation kehrt dann zum Haupttone zurück. Der Hauptaccent liegt immer auf dem *tonus currens,* und die kleine Terz wird nach Vorschrift des *Directorium chori* [1]) nicht nach der vierten und nicht vor der sechsten Silbe gesungen. Bei einsilbigen oder undeklinierbaren Wörtern findet der Terzfall auf der letzten, beziehungsweise vorletzten Silbe statt.

Am Schlusse des Evangeliums ist die reichere Kadenz langsam und deutlich nach obiger Regel über Silbenverteilung auszuführen.

Tonus Evangelii.
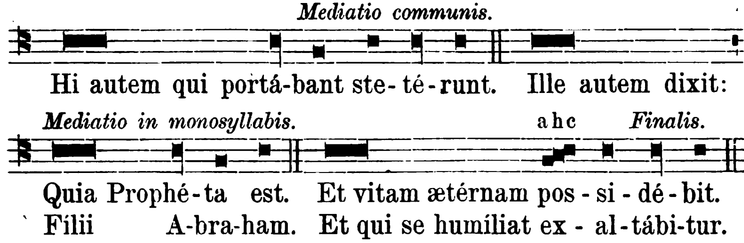


Wilh. Bäumker und besonders Kayser, Beitrag zur Gesch. der alten Kirchenhymnen. Paderborn. 1886. —

„Die Sequenz *Dies iræ* muss immer gesungen werden, wenn nur eine Oration trifft; einzelne Strophen derselben können aber wegbleiben" — so lautet eine Entscheidung der S. R. C. vom 12. Aug. 1854. *Brocen. „Sequentiam Dies iræ semper dicendam in Missis de Requiem, quæ cum unica tantum Oratione decantantur, verum aliquas strophas illius Cantores prætermittere posse."*

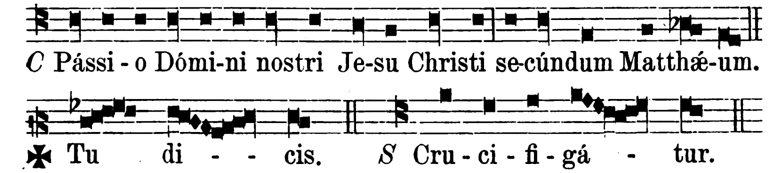
Bei der Abkürzung darf von *Oro supplex* oder *Lacrymosa* angefangen keine Strophe mehr wegbleiben, da sonst der Sinn und Zusammenhang vollständig zerstört werden.

[1]) Notandum est quoad vocis depressionem in faciendis punctis principalibus pro regula generali, quod non fit depressio vocis a *fa* ad *re* ante sextam syllabam nec post quartam.



Anmerkung. Die Leidensgeschichte Jesu Christi in der Karwoche nach den vier heil. Evangelien wird besonders feierlich gesungen. Drei Priester oder Diakonen[1]) teilen sich in den Gesang so, dass der erste die vom Heiland gesprochenen Worte übernimmt, der zweite die Erzählung des Evangelisten, der dritte die Worte Einzelner, des Volkes, der Feinde etc. Im Missale sind diese drei Abteilungen mit ✠ *(Christus)*, C *(cantor* oder *chronista)*, S *(succentor* oder *synagoga)* bezeichnet. Andere Bezeichnungen waren: X *(Christus)*, E *(Evangelista)*, T *(Turba)*; oder S *(Salvator)*, E *(Evang.)*, Ch. *(Chorus)*; oder B (*vox bassa*, Christus), M (*vox media*, Evang.), A (*vox alta*, die Turba). Jene Teile, in denen mehrere Personen zugleich redend auftreten, können nach römischer Praxis von einem Sängerchor nach harmonischen Bearbeitungen ausgeführt werden.

Der *Tonus Passionis* ist folgender:[2])



V. Nach dem Evangelium intoniert der Priester *Credo*
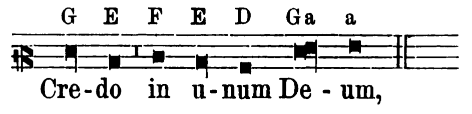
---

[1]) Der Celebrans als Christus, der dienende Diakon und Subdiakon. Wenn aber beim Amte nicht als eigentliche Altardiener beteiligte Diakonen singen, darf ordentlicherweise kein Subdiakon die Gesänge der *Turba*, noch weniger die des Evangelisten übernehmen, weil er die *Stola* nicht trägt. *Dub.* „In cantu Passionis textus Evangelicus potestne cantari ab Organista, maxime qui sit Clericus minorista, vel saltem Subdiaconus?“ Resp. S. R. C. 22. Mart. 1862. *Negative;* d. h. „die Worte des Evangelisten dürfen nicht vom Organisten (oder auf dem Musikchor) gesungen werden, auch wenn der Sänger Subdiakon wäre.“

[2]) Eine sehr praktische Ausgabe der vier Passionen in drei Heften ist von der S. R. C. publiziert. Siehe §. 19.

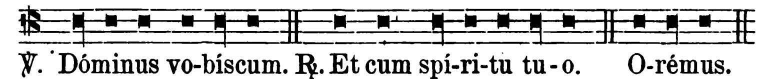
in unum Deum[1]), wenn es nach dem Kirchenkalender trifft, und der Chor antwortet mit *Patrem omnipotentem.*

Das offizielle *Graduale* enthält zur beliebigen Auswahl ausser der ersten, mit der Intonation dieselbe Tonart (IV. Ton) bildende Melodie noch drei andere, welche zur Abwechslung[2]) gebraucht werden können.



Der Chor führt den Gesang unmittelbar und ganz[3]) ohne irgendwelche Textverstümmelung oder -Auslassung) zu Ende.

VI. Nach beendigtem *Credo* singt der Priester *Dominus vobiscum* und der Chor antwortet; das *Offertorium* leitet der Celebrans durch *Oremus* ein:



[1]) Der Gesang des *Credo* fand in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. Eingang in die römische Liturgie. Berno v. Reichenau erzählt als Augenzeuge, dass Kaiser Heinrich II. den Papst Bonifaz VIII. (1012 bis 1024) bewógen habe, diesen Gebrauch anzunehmen. (S. Patrol. lat. von Migne 142. Bd. S. 1060).

[2]) Zu gleichem Zwecke können auch die von Lud. da Viadana über die Melodien der Hymnen komponierten *Patrem* gelten, von denen der Verfasser dieses Buches zwanzig in Choral- und moderner Notation bei Fr. Pustet ediert hat. Jos. Hanisch schrieb eine Orgelbegleitung dazu, welche in gleichem Verlage erschienen ist.

[3]) Die typische Ausg. des *Cærem. Episc.* bemerkt ausdrücklich (28. Kap. des I. Buches §. 10): „Beim Gesang des Symbolum darf die Orgel nicht wechselweise eintreten, sondern dasselbe ist vom Chor ganz und mit vernehmlicher Stimme zu singen.“ Die Bestimmungen von Konzilien über diesen Punkt sind zahlreich; eine Reihe von Entschliessungen der Ritenkongregation schärft das gleiche Gebot ein, z. B. *An sit toleranda consuetudo ut Symbolum sub organo moduletur?* Resp. *Abusum hujusmodi minime tolerandum, sed omnino per Episcopum provideri, ut integre intelligibili voce symbolum decantetur, ita ut a populo distincte audiri valeat.* Die 10. Mart. 1657. — *An cum dicitur Symbolum in Missa sit intermiscendum Organum?* Resp. *Symbolum integre canendum etiamsi pulsetur Organum.*— Die 7. Sept. 1861. — *An sonus Organi toto rigore possit intermisceri cum cantu, quando in Missa solemni seu Pontificali integrum Symbolum in notis seu in cantu gregoriano et firmo cantatur in choro?* Resp. *Affirmative.* Die 22. Mart. 1862.

Das Offertorium[1]) besteht entweder aus einem Psalmabschnitt oder aus andern heiligen Schriftworten[2]), und ist für die einzelnen Feste im *Grad. Rom.* verzeichnet.

Dasselbe wird nach der beim *Introitus* angegebenen Weise von einem, zwei, drei oder vier Sängern angestimmt und vom Chore zu Ende geführt. Zur österlichen Zeit wird je nach dem *Modus* des Offertoriums ein *Alleluja* beigesetzt, wenn es nicht schon vorhanden ist. Nach Absingen des treffenden Offertoriumtextes kann nach römischer Praxis ein dem Offizium entnommenes oder für die Festzeit passendes Motett gesungen oder die Orgel gespielt werden.[3])

§. 25. Feierlicher Präfationsgesang.

Die Präfationen werden eingeleitet durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk), und haben eine zweifache Gesangsweise, eine feierliche *(cantus solemnis* oder *festivus)* und eine gewöhnliche *(cantus ferialis).*

Im folgenden sind alle Messpräfationen,[4]) soweit sie in ihrem Gesange infolge der Textverschiedenheit differieren, aufgeführt.[5])

---

[1]) Die typische Ausg. des *Cærem. Episc.* schreibt im II. Buche, 8. Kap. §. 58 ausdrücklich vor: „Während der Ceremonien (nach dem *Credo)* wird die Orgel gespielt, wenn das Offertorium gesungen ist."

[2]) In ältester Zeit wurde ein Psalm mit Responsorium gesungen, das aus mehreren Teilen bestand und sich in sehr ausgedehnten Melodien bewegte. Als Überrest dieses Gebrauches kann das *Domine Jesu Christe* der Totenmesse gelten.

[3]) *Dub. Potestne tolerari praxis, quod in Missa solemni, præter cantum ipsius Missæ, cantetur in Choro a musicis aliqua laus vulgo dicta aria, sermone vernaculo? S. R. C. respondit 22. Mart. 1862: „Negative, et abusum eliminandum."* d. h. Auf die Anfrage, ob bei der feierlichen, vom Priester gesungenen Messe ein Gesang in der Muttersprache „eingelegt" werden dürfe, wenn der vorgeschriebene lateinische Messtext ganz gesungen worden und noch Zeit übrig ist, wurde mit „Nein" geantwortet und die Abschaffung dieses Missbrauches befohlen.

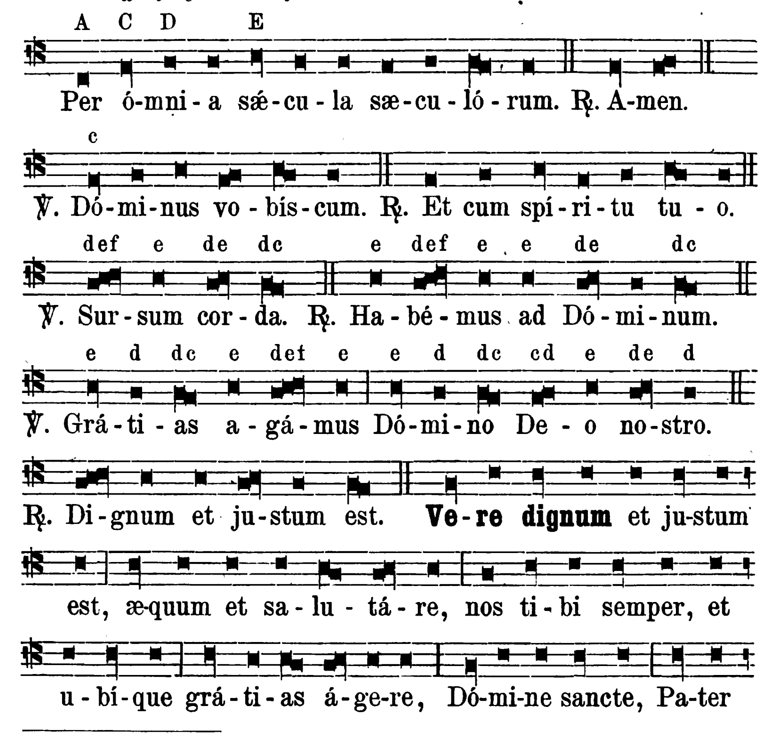
[4]) Die Præfationen zur Palmen- und Wasserweihe sind von den folgenden nur im Text unterschieden, und können, da sie des Jahres ohnehin nur einmal treffen, aus dem *Missale* geübt werden. Die Präfationen dieser Auflage sind nach der typischen Missalausgabe abgedruckt und finden sich auch im *Cantorinus Romanus.*

[5]) Obwohl die Präfationen von jedem Kleriker aus dem *Missale* oder *Cantorinus Romanus* geübt werden können, so wurden sie hier den-

Die Intervalle der kleinen Terz (A—C) und des oft wiederkehrenden Ganztones (D—C) dürfen nicht durch chromatische Halbtöne (Cis) alteriert werden. Es ist anzuraten, bei Intonation des *Per omnia* mit grosser Vorsicht zu verfahren, da die Melodie *(II. Modi)* bis zur kleinen Sexte von A aufsteigt, und der zu hoch gegriffene erste Ton im Verlaufe des Gesangs zum Sinken und Zittern der Stimme, zur Detonation und zum Eilen Veranlassung werden kann.

1. De Nativitate.

Von Weihnachten bis zum hl. Dreikönigsfeste (ausgenommen am Oktavtag des heil. Evangelisten Johannes), am Lichtmesstage, am Fronleichnamsfeste, sowie während der Oktav desselben (wenn nicht ein Fest fällt, das eine eigene Präfation hat), am Feste der Verklärung und des Namens Jesu trifft folgende Präfation:



noch alle aufgenommen, weil es durch die getroffene Anordnung leichter wird, die jeder Präfation eigentümlichen Zusätze rasch zu ersehen und vor dem Gebrauche eigens zu üben.

o-mní-po-tens æ-tér-ne De-us. **Qui-a** per in-car-

ná-ti Ver-bi my-sté-ri-um, no-va men-tis nostræ ó-cu-

lis lux tu-æ cla-ri-tá-tis in-fúl-sit: ut dum vi-si-bí-li-ter

De-um cognó-sci-mus, per hunc in in-vi-si-bí-li-um a-mó-

rem ra-pi-á-mur. **Et íd-e-o** cum Ange-lis et Archán-

ge-lis, cum Thro-nis et Do-mi-na-ti-ó-ni-bus, cumque

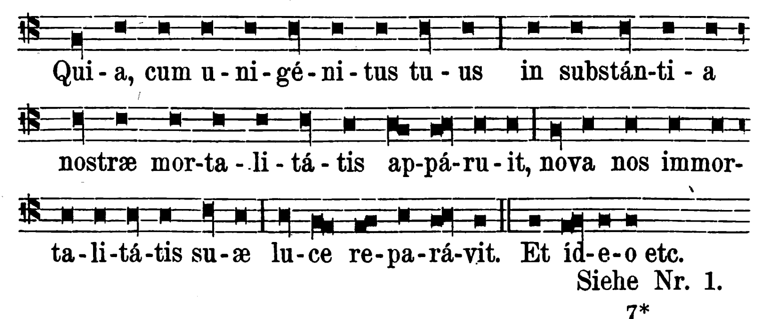
o-mni mi-lí-ti-a cœ-lé-stis ex-ér-ci-tus, hymnum

gló-ri-æ tu-æ cá-ni-mus, si-ne fi-ne di-cén-tes.

2. De Epiphania.

Am heiligen Dreikönigsfest und während der Oktav:
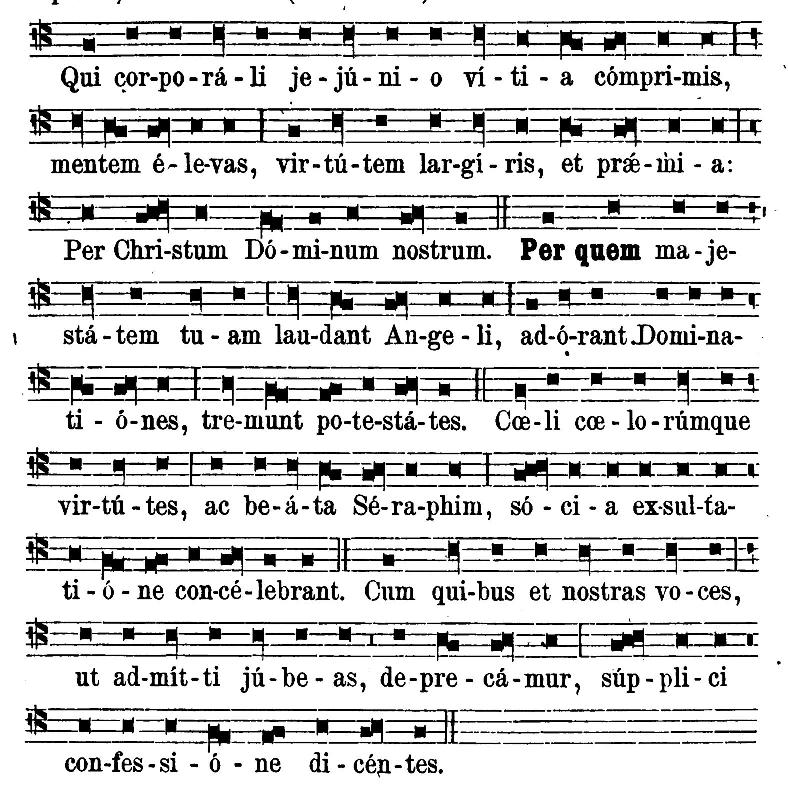
Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. (wie Nr. 1.)



3. In Quadragesima.

Vom ersten Fastensonntag (Dom. I. Quadrag.) bis zum Passionssonntag wird an allen Festen (duplex und semidupl.), wenn sie nicht eine eigene Präfation haben, folgende gesungen:
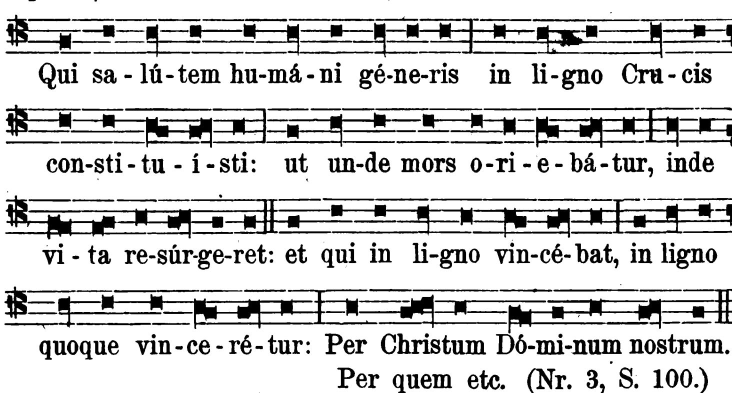
Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. (Siehe Nr. 1.)



4. De Cruce.

Am Passions- und Palmsonntag, am Gründonnerstag und an allen Festen (duplex und semidupl.), die in dieser Zeit gefeiert werden (ausser wenn eine andere Präfation ausdrücklich vorgeschrieben ist), ferner an den Festen vom heiligen Kreuz, vom heiligsten Herzen Jesu und kostbarsten Blute wird gesungen:

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. (Wie Nr. 1.)

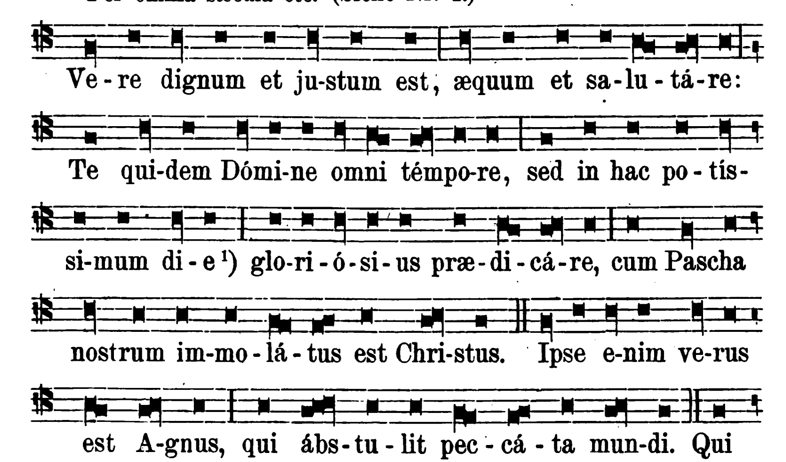


Per quem etc. (Nr. 3, S. 100.)
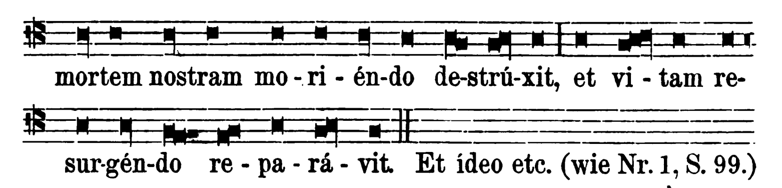
5. In die Paschæ.

Vom Charsamstag bis weissen Sonntag, an den Sonntagen bis Christi Himmelfahrt, sowie an allen in diese Zeit fallenden Festen (dupl. und semid.), wenn nicht eine eigene angegeben ist, trifft folgende Präfation:

Per ómnia sǽcula etc. (Siehe Nr. 1.)



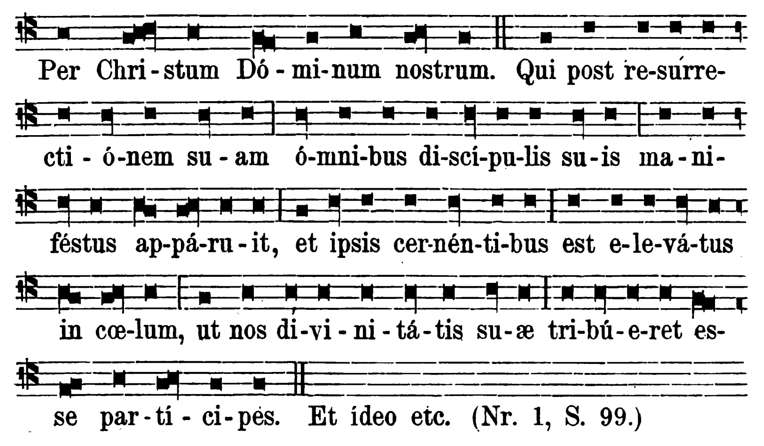
[1]) *Sabbato sancto: in hac potissimum nocte; per Oct. Paschæ, ut supra; Domin. in Albis ac deinceps: in hoc potissimum gloriosius . . .*



6. De Ascensione.

Von Christi Himmelfahrt bis zum Vorabend von Pfingsten (exclusive) und an allen in diese Zeit fallenden und nicht mit eigener Präfation versehenen Festen wird gesungen:

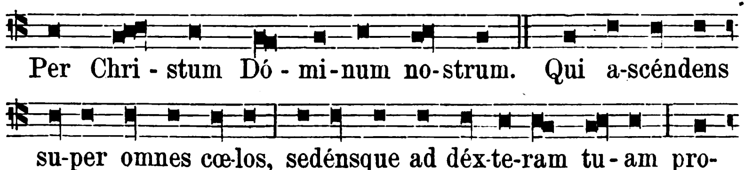
Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. (Nr. 1.)

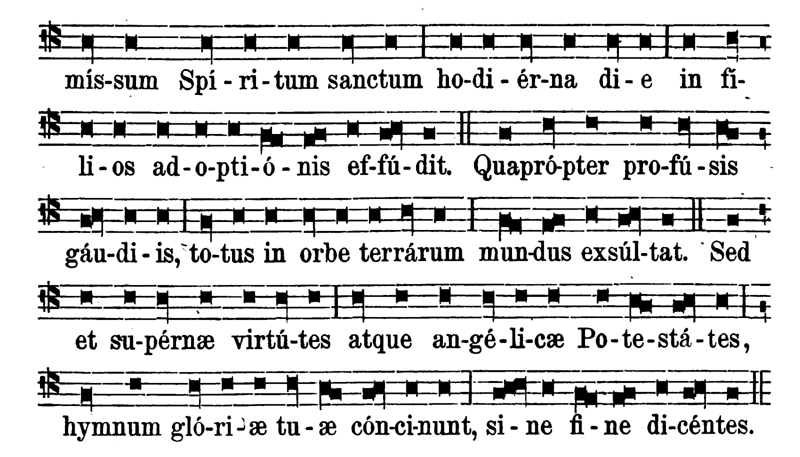


7. De Pentecoste.

Vom Pfingstsamstag bis zum folgenden Samstag (inclusive) wird gesungen:

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. (Nr. 1.)

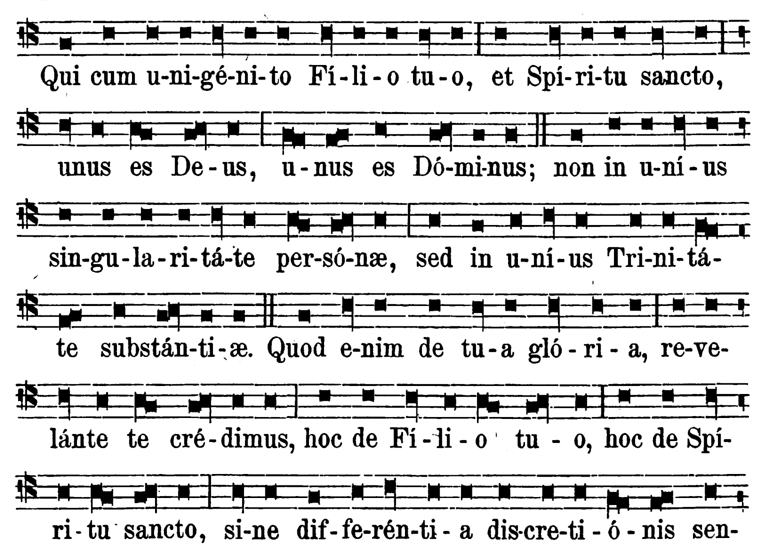


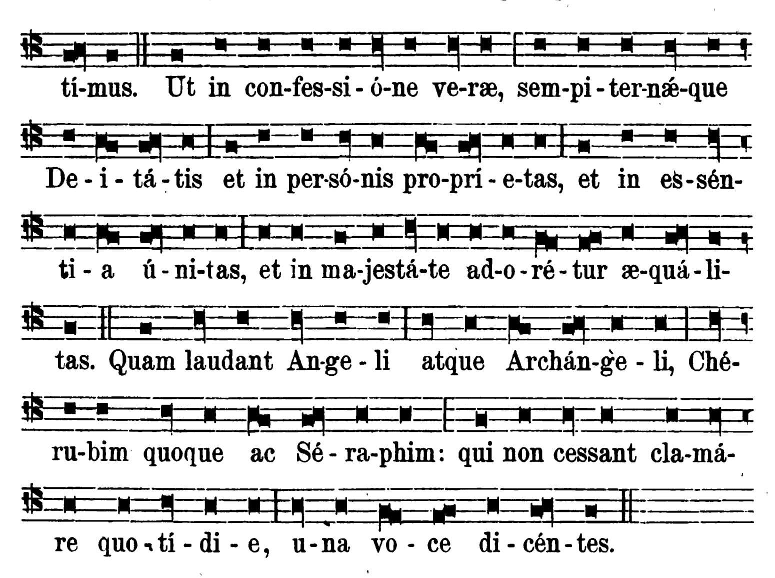


8. De SS. Trinitate.

Am Dreifaltigkeitsfeste und an allen Sonntagen des Kirchenjahres, die durch keine eigene Präfation ausgezeichnet sind.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. (Wie Nr. 1.)

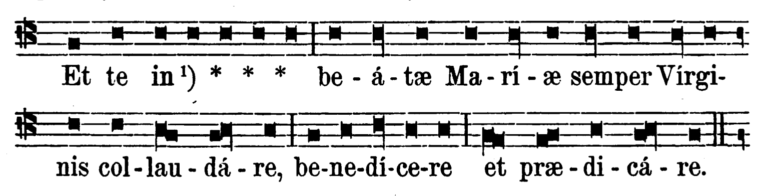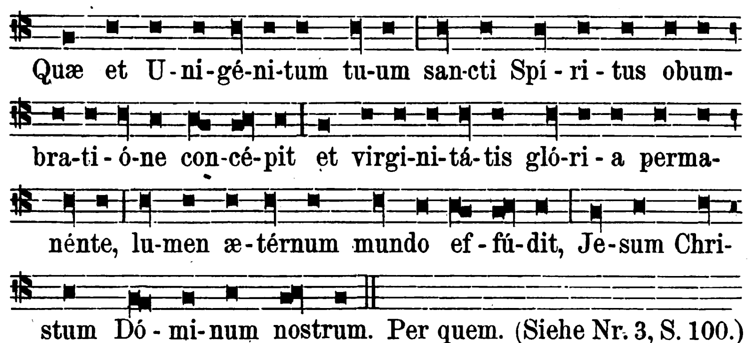




9. In Festis B. Mariæ Virg.

An allen Marienfesten (ausgenommen ist Lichtmess mit der Präfatio de Nativ. S. 98) und während ihrer Oktaven, sowie an den in diese Oktaven fallenden Festen (wenn keine andere ausdrücklich angegeben ist) trifft folgende Præfation:

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. (Siehe Nr. 1.)



[1]) An Mariä Verkündigung wird eingeschaltet: *in Annuntiatióne*, an Mariä Heimsuchung: *in Visitatióne*, an Mariä Himmelfahrt: *in Assumptióne*, an M. Geburt: *in Nativitáte*, an M. Opferung: *in Præsentatióne*, an M. Empfängnis: *in Conceptióne immaculáta*, an den Festen M. Schnee, M. Namen und de Mercede: *in Festivitáte*, am Feste der Schmerzen Mariä: *in Transfixióne*, an Mariä vom Berge Karmel: *in Commemoratióne*, am Rosenkranzfest: *in Solemnitáte*.



10. De Apostolis.

An Festen der Apostel und Evangelisten (ausser am Feste des heiligen Apostels Johannes), während ihrer Oktaven und an den in dieselben fallenden Festen, wenn sie keine eigene Präfation haben, wird folgende gesungen:

Per ómnia etc. (Nr. 1.)

Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re:

Te Dómi-ne supplí-ci-ter ex-o-rá-re, ut gre-gem tu-um

pastor æ-térne non dé-se-ras: sed per be-á-tos A-pó-

sto-los tu-os, contí-nu-a pro-te-cti-ó-ne cu-stó-di-as.

Ut i-ís-dem re-ctó-ri-bus gu-ber-né-tur, quos ó-pe-ris

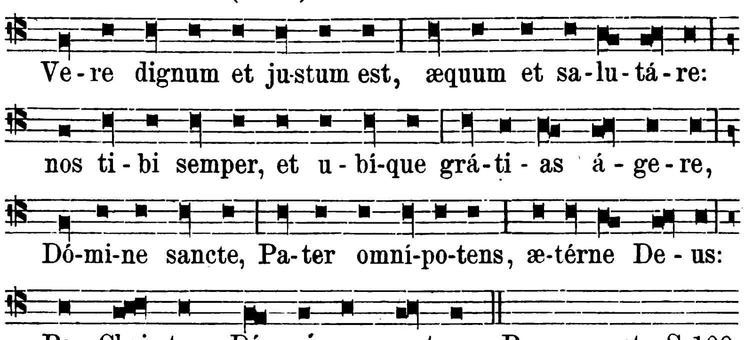
tu-i vi-cá-ri-os e-í-dem con-tu-lí-sti præ-és-se

pa-stó-res. Et ídeo etc. (Nr. 1, S. 99.)

11. Præfatio communis.

An allen Festen und während ihrer Oktaven, auch an den Semiduplexfesten wird folgende Präfation gesungen, wenn keine andere ausdrücklich angegeben ist.

Per ómnia etc. (Nr. 1.)



§. 26. Ferialer Präfationsgesang.

Der feriale Präfationsgesang unterscheidet sich vom feierlichen durch mehr syllabische Rezitation der Intervalle; zwei Beispiele dürften zur Übung genügen.

1. De Nativitate Domini.

Bei Votivmessen vom heiligsten Altarssakramente und vom Namen Jesu.[1])

a c d e

Per ó-mni-a sǽ-cu-la sæ-cu-ló-rum. ℟. Amen. ℣. Dómi-nus

f e de dc

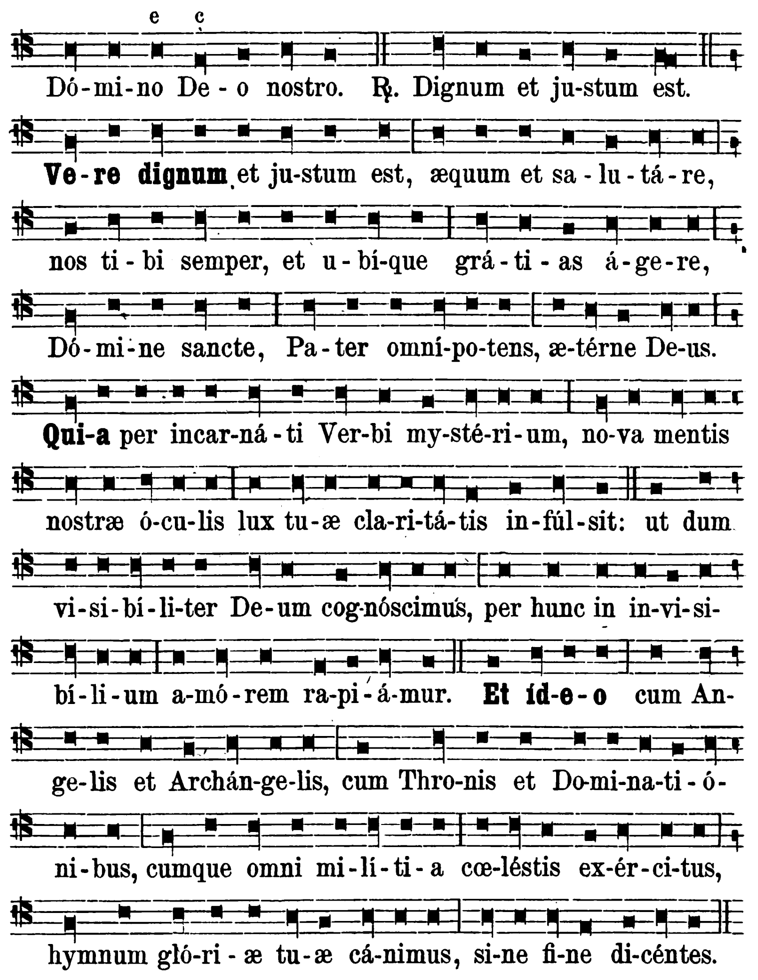
vo-bís-cum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu-o. ℣. Sursum cor-da.

e f e e dc f e d

℟. Ha-bé-mus ad Dó-mi-num. ℣. Grá-ti-as a-gá-mus

---

[1]) Diese Präfation ist von der S. R. C. seit 1868 genehmigt für die Votivämter an Donnerstagen etc.



Die 2. Präfation *In Quadragesima* trifft an allen Ferialtagen vom Aschermittwoch bis zum Samstag vor dem Passionssonntag *(incl.)*.
Die 3. *de Cruce* vom Passionssonntag bis zum Gründonnerstag *(excl.)*, sowie bei den Privatvotivmessen[1]) vom hl. Kreuz.

---

[1]) Bei allen feierlichen Votivmessen, sowie bei denen *ritu semid.* für die Wochentage sind der Orationston und die Präfation *in tono festivo* zu singen.

Die 4. *tempore paschali* an den Ferialtagen sowie den Festen *in ritu simplici* vom weissen Sonntag bis Christi Himmelfahrt.

Die 5. *de Ss. Trinitate* bei den Privatvotivmessen zu Ehren der heil. Dreifaltigkeit.
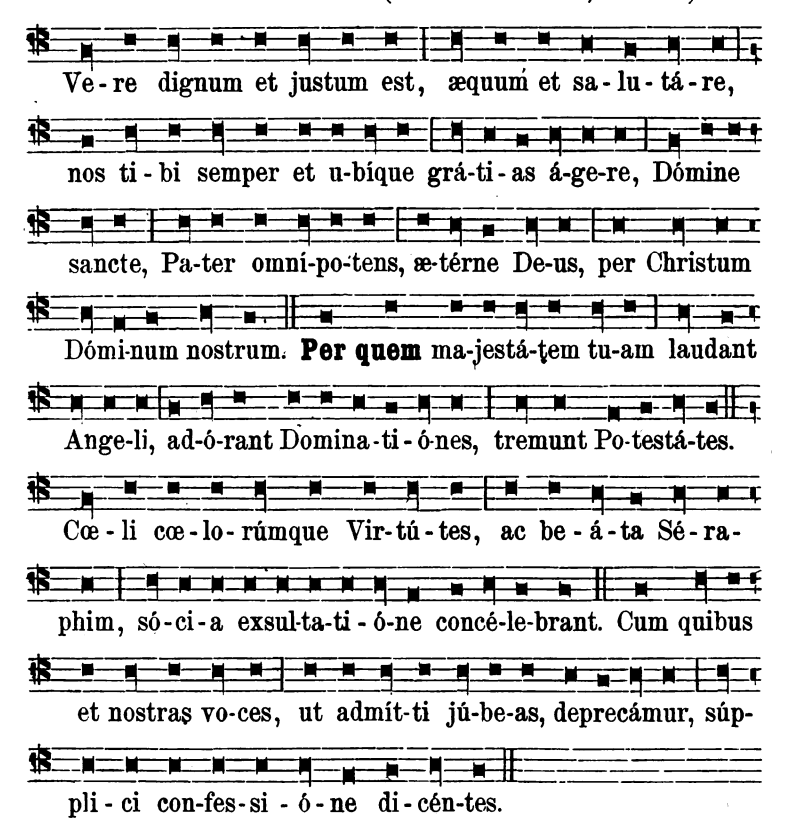
Die 6. *de Spiritu Sancto* bei Votivmessen um die Gnade des heiligen Geistes.

Die 7. *de Beata Maria* bei Votivmessen zu Ehren der Mutter Gottes.

Die 8. *de Apostolis* bei Votivmessen zu Ehren der hl. Apostel.

Die 9. endlich *(præfatio communis)* an den einfachen Festen und Ferialtagen, welche keine besondere Präfation haben, sowie bei allen Ämtern für Verstorbene.

Per ómnia sæcula etc. (Wie oben Nr. 1, S. 106.)



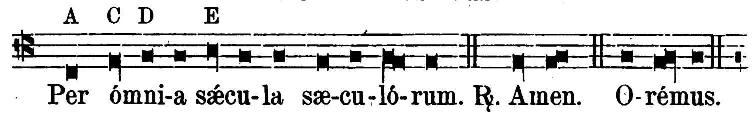
Das *Sanctus* schliesst sich mit seinen je nach der Festzeit verschiedenen Gesangsweisen (siehe §. 22 Anm.) unmittelbar an die Präfation an.

Nach der heil. Wandlung[1]) folgt das *Benedictus* aus dem treffenden Messformular,[2]) nach welchem ein passendes Motett gesungen werden kann, wenn der Priester dadurch nicht im Fortgang der hl. Handlung aufgehalten wird.

§. 27. Pater noster. Communio.

I. Das *Pater noster* wird in feierlichem oder ferialem Tone *(Modus II.)* gesungen:[3])

1. Tonus festivus.

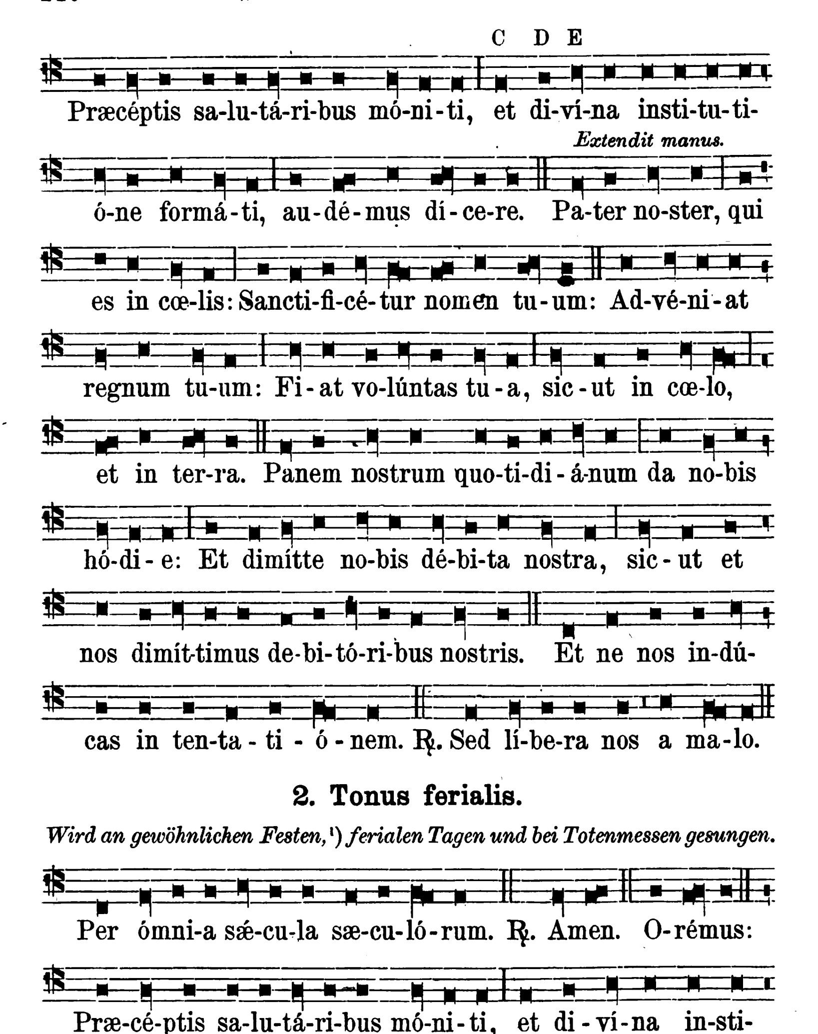


---

[1]) Die typische Ausgabe des *Cærem. Episc.* schreibt im ersten Buche, 28. Kap., §. 9 vor: „Beim Hochamt wird die Orgel wechselweise gespielt . . . . zum *Sanctus* u. s. w. bis zum *Pater noster*. Bei der Wandlung jedoch wird die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone gespielt. Nach der Wandlung kann sogleich ein passendes Motett gesungen werden." Daneben bleibt aber die Vorschrift des *Cærem. Episc.* II. Buch, 8. Kap., §. 70 u. 71 bestehen: „Der Chor singt bis *Benedictus* exclusive; nach Beendigung desselben, und nicht eher, wird das Sakrament emporgehoben. Dann schweigt der Chor und betet mit den übrigen an. Die Orgel aber, wenn eine solche vorhanden ist, muss bei diesem Akte gesangartig und sehr ernst gespielt werden. §. 71. Nach der Wandlung fährt der Chor mit *Benedictus* fort." — Der Priester ist also verpflichtet zu warten, bis der Chor das *Hosanna* vollendet hat, und kann dieser Vorschrift um so leichter nachkommen, wenn er eventuell bei dem Gedächtnis für die Lebenden länger als gewöhnlich verweilt.

[2]) *„Cantari debet post elevationem." S. R. C. 12. Nov. 1831.* ad 33. bei Gardellini n. 4669. Siehe Mühlbauers liturg. Sammelwerk I, 182.

[3]) Die Generalrubriken des Missale (XVI, 3) zählen ausdrücklich die Intonationen und Gesänge auf, welche dem Priester zukommen: *Gloria in excelsis Deo, Credo in unum Deum, Dominus vobiscum* und die Orationen vor der Epistel, *Dominus vobiscum. Oremus.* vor dem Offertorium, die Präfation, das *Pater noster.* und *Pax Domini.* und die Orationen nach der Communio. Die Epistel obliegt dem Subdiakon, das Evangelium und *Ite* oder *Benedicamus* dem Diakon. Siehe auch Kirchenmusikal. Jahrb. 1887. S. 22: „Eine liturgische Unterlassungssünde".

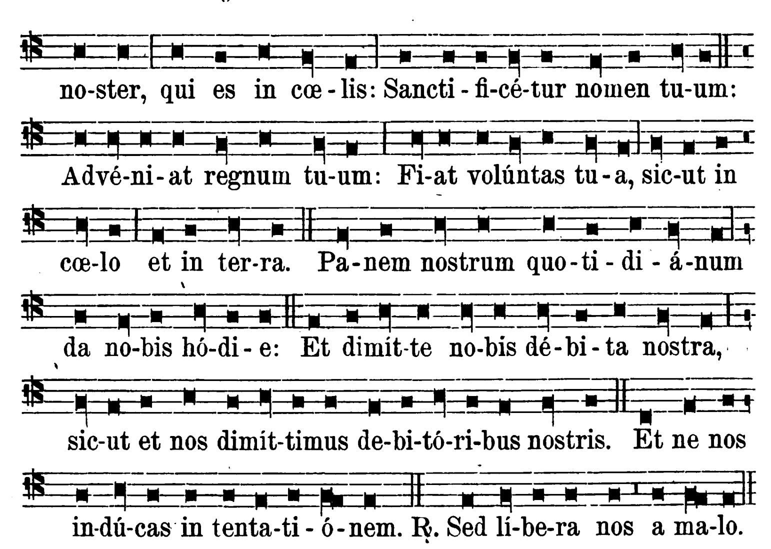


2. Tonus ferialis.

Wird an gewöhnlichen Festen,[1]) ferialen Tagen und bei Totenmessen gesungen.

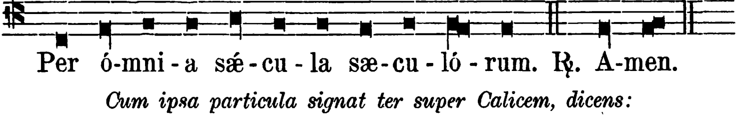
---

[1]) Auch bei Votivämtern, die nicht solemnen, sondern privaten Charakter haben.

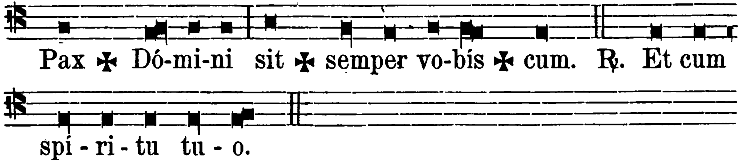


Bei jedem Amte *(in tono festivo et feriali)* folgt nach einem stillen Gebete des Priesters:

Dextera tenens particulam super Calice, sinistra Calicem, dicit:



Cum ipsa particula signat ter super Calicem, dicens:
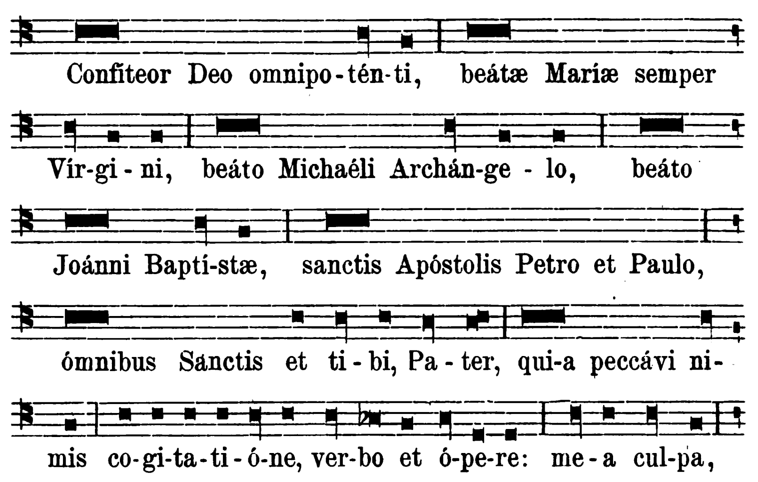


II. Dem *Pax Domini* schliesst sich das *Agnus Dei* an, das im greg. Choral bei jeder Textwiederholung einen eigenen Melodiensatz hat, verschieden je nach der Festzeit (siehe §. 22, Anmerkung).

Erst nach der *sumptio sanguinis* des Priesters (vor der ersten Einschenkung) darf die *Communio*[1]) vom Chore be-

[1]) *Quum pulsatur Organum in Missa cantata, Offertorium et Communio submissa voce ab uno recitatur in Choro, vel nihil dicitur diebus præ-*

gonnen werden. Sie besteht aus einem Psalmabschnitt[1]) oder andern hl. Schriftworten, deren Sinn sich dem des *Introitus* und *Offertorium* anschliesst, und auch in gleicher Weise wie diese intoniert wird. Zur österlichen Zeit wird ein dem Tone der *Communio* entsprechendes *Alleluja* angehängt.
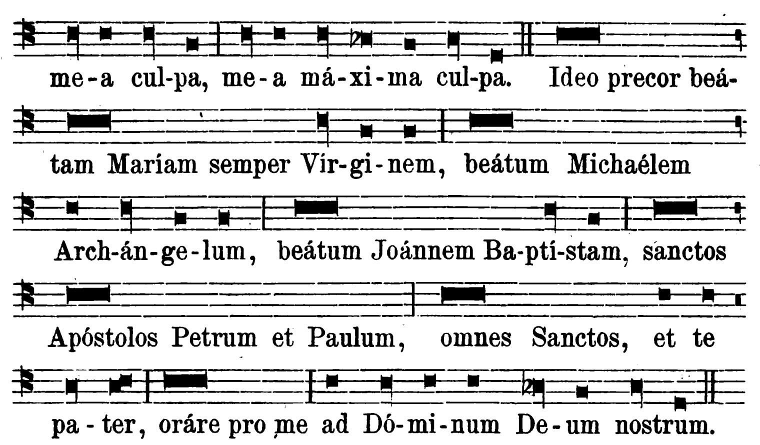
Anmerkung. Wenn beim Hochamt die Kommunion ausgeteilt wird, so singt der Diakon[2]) auf der Epistelseite in geneigter Haltung das öffentliche Schuldbekenntnis wie folgt:



sertim ferialibus? S. R. C. resp. 10. Jan. 1852. Dici posse submissa voce, sed non omitti; d. h. „Auf die Anfrage, ob *Offertorium* und *Communio* von einem aus dem Chore leise rezitiert werden dürfe, oder ob man sie besonders an Ferialtagen weglassen könne, wurde geantwortet, man könne diese Texte rezitieren, dürfe sie aber nicht auslassen.“ Das *Cærem. Episc.* sagt übrigens ausdrücklich im Lib. II., Cap. VIII., §. 78: „Der Bischof liest die *Communio* aus dem Buche und dieselbe wird auch vom Chore nach dem *Agnus Dei* gesungen, wenn der Bischof die heilige Kommunion genommen hat; und nach diesem Gesang“ u. s. w.

[1]) In den liturg. Büchern des 9. Jahrh. ist diese Antiphon *(ad Communionem)* mit einem Psalme verbunden, welcher während der Kommunion der Gläubigen gesungen und mit *Gloria Patri* geschlossen wurde, worauf man die Antiphon wiederholte.

[2]) *Convenientius est, ut confessio cantetur memoriter a Diacono. Si tamen aliquis ex Diaconis non poterit sine libro confessionem memoriter cantare, poterit ei concedi aliquis minister ex inferioribus, qui librum sustineat, donec cantet. S. R. C. Mart. 1608.*



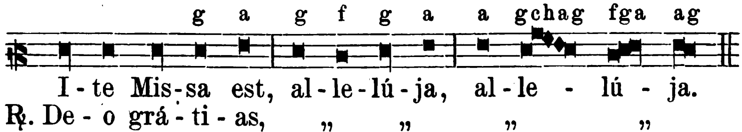
... Während der Ausspendung der heil. Kommunion können Psalmen, Hymnen oder Gesänge, welche sich auf das Allerheiligste beziehen, vorgetragen werden.

Das *Confiteor* wird auch vor Erteilung des päpstlichen Segens am Ende der Pontifikalmesse gesungen.

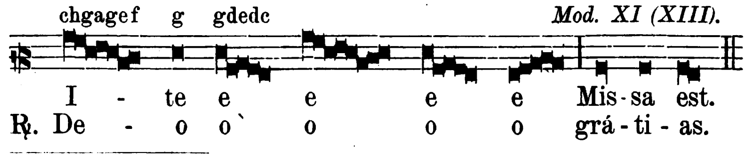
§. 28. Ite Missa est. Benedicamus Domino.

Nach der *Postcommunio* wird das *Dóminus vobíscum* mit seinem *Responsorium* in einem Tone gesungen, und dann vom Diakon eine der folgenden Entlassungsformeln intoniert. Der Chor antwortet auf gleiche Weise[1]) mit *Deo gratias.*

1) Vom Charsamstag bis zum weissen Sonntag *(exclusive). Mod. VIII.*



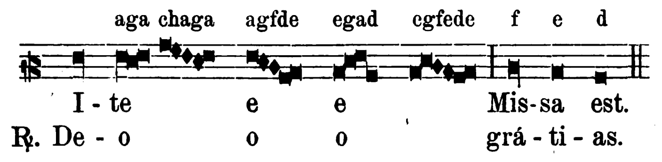
2) An den höchsten Festtagen.



[1]) Das offizielle *Graduale Romanum* nennt die Sitte, nach welcher der Chor mit *Deo gratias* dem Diakon antwortet „lobenswert“: *Laudandus*

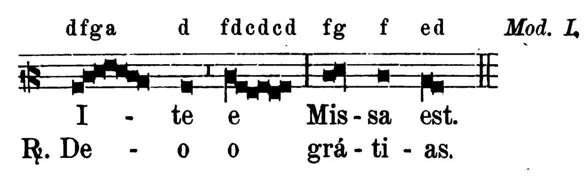
Diese Melodie wird am Feste der heil. Dreikönige, an Christi Himmelfahrt, am Pfingstsonntag, -Montag und -Dienstag, am Feste des hl. Joseph, Johann des Täufers und der Apostel Peter und Paul, an Allerheiligen und am Kirchweihfeste, sowie bei den Festen *I. cl.*, den feierlichen Votivmessen und den Patroziniumsfesten, wenn sie nicht *de Beata* sind, gesungen.

3) An den Festen zweiter Klasse und Duplexfesten. *Mod. I.*



Dieser Melodie bedient man sich an den Apostеltagen,[1]) und den Festen, welche *dupl. II. classis, majus* und *minus* sind.[2])

4) An den Festen der Mutter Gottes, in der Oktav von Fronleichnam und Weihnachten.[3])



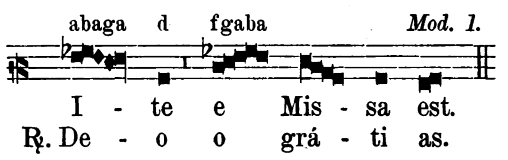
est mos quo chorus eodem tono respondet Deo gratias. Eine Entscheidung der S. R. C. vom 11. Sept. 1847 aber besagt: *Servari potest consuetudo pulsandi tantum Organum ad respondendum, dum in Missa cantatur* Ite Missa est.

[1]) Am Feste der heil. Apostel Petrus und Paulus ist das solemne *Ite Missa est* zu singen, am Feste des hl. Joh. Evang. (27. Dez.) jenes *de Beata.*

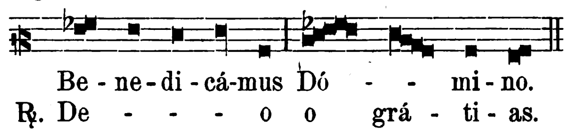
[2]) Die Muttergottesfeste aber, sowie überhaupt alle Feste *dupl. II. cl., maj., min.* oder *semid.* haben, wenn die *Præf. de Nativ.* oder *de B. Maria* trifft, auch *Ite Missa est de Beata.*

[3]) Auch bei marian. Votivmessen mit *Gloria.* (Siehe 2. Anm. vorher.) Am Sonntag innerhalb der Oktav von *Immac. Conceptio* trifft Nr. 8, da im Missale kein *Benedicamus de Beata* steht.
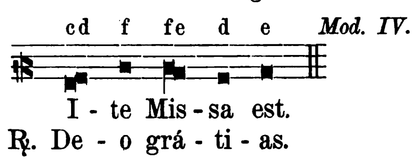
5) An den Sonntagen während des Jahres, an halbfeierlichen Festen und innerhalb der Oktaven, wenn dieselben nicht von einem Muttergottesfeste ausgehen.[1])



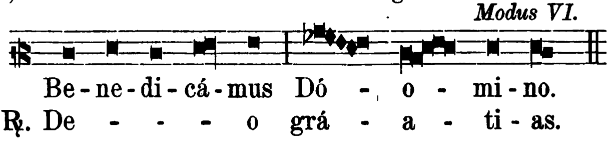
6) An den Sonntagen Septuag., Sexag. und Quinquag. dagegen ist zu singen:



7) An einfachen Festen u. den Ferialtagen während der Osterzeit.[2])



8) An den Advent- und Fastensonntagen.



9) An den Ferialtagen während des Jahres.[3])

Mod. IV.

Be-ne-di-cá-mus Dó-mi-no. ℟. De - o grá - ti - as.

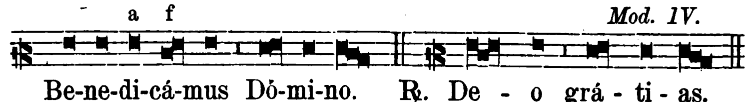
---

[1]) Zu diesen Oktaven werden nur diejenigen gezählt, welche *ritus semid.* haben, z. B. die sechs Tage in der Oktave von Epiphanie, vier Tage in der Pfingstoktave, und die Tage innerhalb der Oktaven von Joh. Baptist., Peter und Paul, Laurentius u. s. w., wenn *dies infra oct. ritu semid.* gefeiert wird.

[2]) Dazu gehört auch die *Missa vot. de Angelis (ritu simpl.).*

[3]) Z. B. an den drei Tagen der Bittwoche, bei privaten Votivämtern, wenn sie nicht in die Advent- oder Fastenzeit fallen.

10) An den Ferialtagen in der Advent- und Fastenzeit.[1])



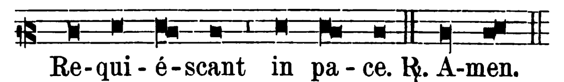
11) Am Vorabend von Weihnachten, am Feste der unschuldigen Kinder und bei den Votivmessen ohne *Gloria*[2]) in wichtiger Angelegenheit.

Mod. I.

Be - ne - di - cá - mus Dó - o - o - - mi-no.

℟. Deo grátias (wie oben Nr. 3).

12) In Missis Defunctorum.[3])



Wenn nach dem feierlichen *Requiem* die *Absolutio* an der Bahre *(ad tumulum)* stattfindet, so ist nach den Rubriken das Resp. *Libera,* von dem auch eine kürzere Gesangsweise *(modus simplex)* approbiert worden ist, erst dann vom Vorsänger zu intonieren und vom Chor fortzusetzen, wenn der kreuztragende Subdiakon am Katafalk (auch *castrum doloris* und *tumba* genannt) angekommen, oder der Priester mit dem *Pluviale* angethan ist. (S. R. C. 7. Sept. 1861.) Eine Entscheidung der S. R. C. vom 12. Sept. 1840 bemerkt ausdrücklich, dass der ℣. *Dies illa* nach der Wiederholung des *Quando cœli* gesungen, mit andern Worten, dass das ganze *Resp.* unverkürzt vorgetragen werden müsse. Nach Wiederholung des *Resp.* bis zum ℣. *Tremens* folgt *Kyrie eleison* etc. mit den ℣℣. und ℟℟. aus dem *Officium defunctorum*, dessen neueste Ausgaben auch die fünf Absolutionen enthalten, welche nach dem *Pontificale Romanum* beim Tode des Papstes, Bischofes, Landesherrn u. s. w. vorgeschrieben sind.

---

[1]) Diese Gesangsweise beginnt mit dem Aschermittwoch und trifft auch bei den Votivmessen mit Introitus *Rorate* in der Adventzeit, wenn nicht *Gloria* gesungen wurde.

[2]) Bei den Votivmessen mit *Gloria,* also auch bei den neuesten Votivmessen *per annum ritu semidupl.,* richtet sich der Ton des *Ite Missa est* nach dem des *Gloria* und nach der Präfation. Nr. 11 trifft also nur bei feierlichen Votivmessen, die in violetter Farbe gefeiert werden, z. B. *pro quacumque necessitate, ad tollendum schisma etc.*

[3]) Etiamsi tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in Plurali: *Requiescant.*

Die kirchlichen Tagzeiten.

§. 29. Die kirchliche Psalmodie.

Die Art und Weise, wie die Psalmen nach bestimmten Melodien gesungen werden, heisst Psalmodie. Den ersten acht Oktavengattungen entsprechend, gibt es für alle Psalmen (mit teilweiser Ausnahme des 113. *In exitu*) acht verschiedene Melodien, welche man Psalmtöne, *Toni Psalmorum,* nennt. Die Antiphon, mit der diese Gesangsformeln verbunden sind und deren Einleitung und Abschluss sie bilden, hat den gleichen *modus* wie der Psalm.

Nachfolgende Vorbemerkungen und Erklärungen dürften genügen, um die Kunst des Psallierens, die mehr durch Übung zu lernen ist, theoretisch grundzulegen.

1) Jedem Psalm geht die treffende Antiphon voraus, die bei einem *fest. dupl.* vor und nach[1]) dem Psalm gesungen werden soll. Bei Festen niedrigen Ranges, von *semidupl.* an, werden nur ein paar Worte der Antiphon vor dem Psalm angegeben, und dieselbe wird erst nach dem Psalm vollständig gesungen.

2) Der erste Teil eines Psalmtones bleibt sich immer gleich, der zweite Teil nach dem * *(asteriscus)*[2]) hat beim I., III., IV., VII. und VIII. Ton mehrere Veränderungen, die man *Finalis, Differentia, Terminatio,* Ausgang, Schlusskadenz nennt.

3) Die Intonation des ersten Verses der Psalmen kann solemn (feierlich) oder ferial (für niedere Feste) sein.

4) Bei der solemnen Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (die darum auch *initium* oder *inchoatio* heisst) gesungen, bei allen folgenden Versen fällt das *initium* weg.

5) Die kleine Kadenz in der Mitte des Verses, unmittelbar vor dem *, heisst *medium, mediatio,* Mittelkadenz.

6) Nach der Antiphon ist in den Choralbüchern der zweite Teil des zu singenden Psalmtones, die *Finalis,* vorgezeichnet, und oft sind unter die Noten der Finale die Buchstaben E V O V A E gesetzt. Dies sind die Vokale von ***seculorum Amen***, da jeder Psalm mit

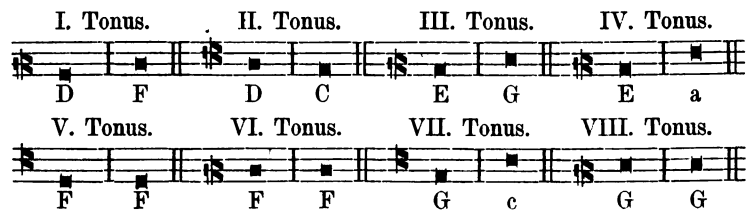
---

[1]) Wenn nach dem Psalm die Antiphon durch die Orgel „abgespielt" wird, so ist der Text wenigstens zu rezitieren.

[2]) Auch wenn die Psalmen im Chore nur gebetet werden, hat der * als Pause zu gelten. S. R. C. 9. Julii 1864.

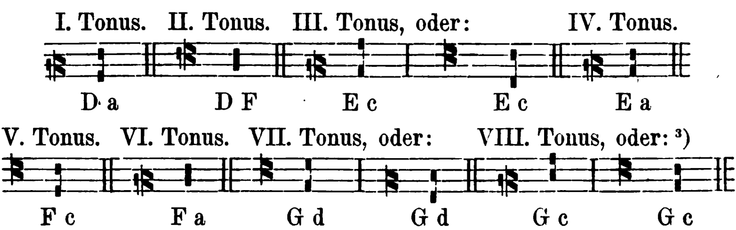
Gloria Patri etc. schliesst. In der offiziellen Ausgabe des *Rituale Romanum* und *Officium Defunctorum* steht U E A E I *(luceat eis)*, da beim Totenoffizium statt *Gloria Patri: Requiem æternam,* statt *Sicut erat: Et lux perpetua etc.* zu singen ist.

7) Um den nach der Antiphon zu singenden Psalm sicher und richtig anstimmen und fortführen zu können, beachte man in der folgenden Tabelle die Schlussnote der Antiphon (die erste) und die Anfangsnote des Psalmes (die zweite).[1])



Die Zusammenstellung gilt für die *cantica* und die feierliche Psalmintonation *(Toni Psalmorum festivi)*.

Für die *Toni Psalmorum feriales* diene folgende Tabelle:[2])



8) Wenn in der Mitte des Psalmverses vor dem *asteriscus* ein einsilbiges Wort oder ein nicht beugbarer hebräischer Name steht, so wird beim II., IV., V. und VIII. Psalmton die letzte Note aus-

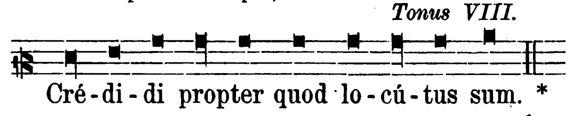
---

[1]) Auch beim *Introitus* gelten diese Schluss- und Anfangsnoten; nicht aber beim *Gloria Patri* in den Respons. der Nokturnen.

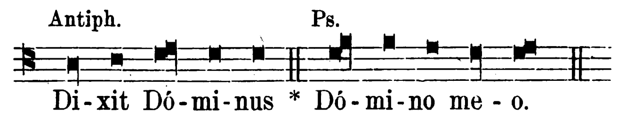
[2]) In dieser Zusammenstellung wurde die Reperkussion (s. S. 58) in den Auszügen *Compendium Grad.* und *Compend. Antiph.* regelmässig vor die Schlüssel gesetzt; die unterste Note bezeichnet die Finale, die oberste die Dominante.

[3]) Diese Schlüsselverteilung wurde in den neueren Auflagen der offiziellen Choralbücher für sämtliche Gesänge durchgeführt, so dass der F-Schlüssel auf der 2. Linie gewöhnlich für den I., III., IV., VI. und VIII. Modus, auf der 3. Linie für den II. Modus, der c-Schlüssel auf der 3. Linie für den V. und VII. Modus gewählt wurde, wenn nicht der Umfang der Melodie zur Vermeidung der Hilfslinien nach oben für den 3. und 8. Ton den c-Schlüssel auf der 3., oder für den 7. Ton den c-Schlüssel auf der 2. Linie erheischt.

gelassen. Solche Wörter sind: *tu, sum, Israël, usquequo, David, Jacob, Jerusalem, Sion* etc.; nicht aber *Juda, Judæ.* Diese Gesangart nennt man *intonatio in pausa correpta,* z. B.:



9) Sind die ersten Worte der Antiphon mit den Worten des 1. Psalmverses gleichlautend, so werden letztere *in fest. semid.* und *simpl.* nicht mehr gesungen. Im *Officium de Dominica* z. B. heisst die Antiphon zum 109. Psalm: *Dixit Dominus* etc.; der erste Psalmvers beginnt also mit *Domino meo.*



Anmerkung. Wenn viele Sänger sich beim Psallieren beteiligen, so muss jeder ohne Zögern auf ein und derselben Silbe mit den andern steigen oder fallen, je nach der Melodie des treffenden Psalmtones. Man hat daher diese Silben in neueren Choralwerken meistens mit verschiedener Schrift gedruckt oder mit Strichen und Ziffern versehen. Diese Methode wurde in den ersten Handausgaben der offiziellen Choralbücher versuchsweise von seiten der *S. R. C.* geduldet. Infolge verschiedener Anschauungen und Differenzen hat jedoch die Ritenkongregation im Jahre 1879 jede Andeutung der Silbe, auf welcher Psalmformeln beginnen sollen, für ihre Ausgaben beseitigt und sieht die Frage über die Verteilung der Silben unter die Formeln für Psalmengesang als eine offene an.

Es war vor Dezennien ein glücklicher Gedanke, die Vesperpsalmen mit Ziffern zu versehen, und durch dieselben für die acht Psalmtöne jene Silben zu kennzeichnen, auf denen die Mittel- und Schlusskadenz beginnen sollte. Aber die grosse Menge fand die Regeln und Ausnahmen, besonders jene über die Behandlung der sogenannten Nebensilben, zu kompliziert, und schreckte vor den unerlässlichen Vorbedingungen gewandter Textesdeklamation und dem „Auswendiglernen" der Psalmmelodien zurück.
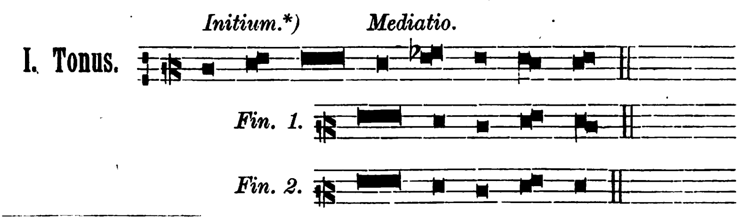
Die älteren Versuche, bei den einzelnen Psalmen die Veränderung der Melodie durch fette oder kursiv gedruckte Vokale und Silben, oder durch Striche und eigene Accente anzuzeigen, bedingte einerseits (besonders für sämtliche Vesperpsalmen) viel Raum, andererseits wurde das Auge, dem die bezeichnete Silbe in verschiedener Schrift entgegentrat, meistens von der richtigen Betonung der Accentsilbe abgelenkt, und die Deklamation entsprach nicht mehr den Regeln der Aussprache des Lateinischen, sondern gestaltete sich in einer falschen, mechanischen, ja schwerfälligen Weise.

Der Verfasser dieses Lehrbuches versuchte in eigenen Ausgaben des *Psalterium Vespertinum* und der Psalmen für Matutin, Laudes und Vesper vom *Officium Nativitatis D. N. J. Chr., Tridui sacri, Paschatis* und *Defunctorum* diese Klippen zu vermeiden, dem Gedächtnis durch Beigabe der Noten für die Psalmtöne nachzuhelfen, in schwierigen und zweifelhaften Fällen die Betonung der Accentsilbe durch fette Vokale anzuzeigen und die möglichst selten gebrauchten Nebensilben deutlich und übersichtlich auf die Psalmmelodie zu verteilen. Besonderes Gewicht wurde auf die Regel gelegt: *„Dominam i. e. litteram ancillari, ancillam i. e. notam dominari tam a jure quam a ratione est penitus alienum“.* „Es widerspricht dem Rechte und der Vernunft, dass der Buchstabe diene und die Note herrsche.“ Eine nähere Begründung der beobachteten Grundsätze und eine Gebrauchsanweisung siehe im Vorworte zum *Psalterium Vespertinum.*

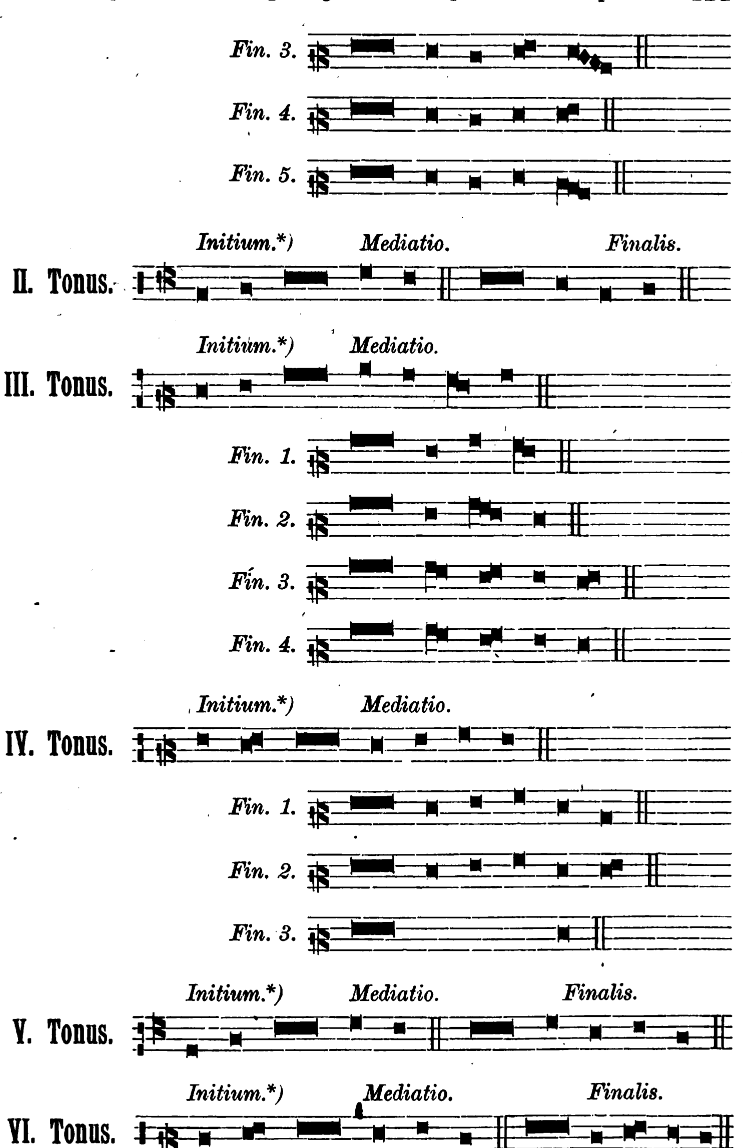
§. 30. Psalmengesang in tono duplici et semiduplici.

I. Die folgenden Psalmtöne treffen: 1) an allen Festen, welche *dupl. I., II. cl.* und *majus* sind und zwar beim ganzen *Officium divinum,* also auch bei Prim, Komplet u. s. w.; 2) *in festis duplicibus, Dominicis et festis semiduplicibus* nur bei Matutin, Laudes und Vesper.

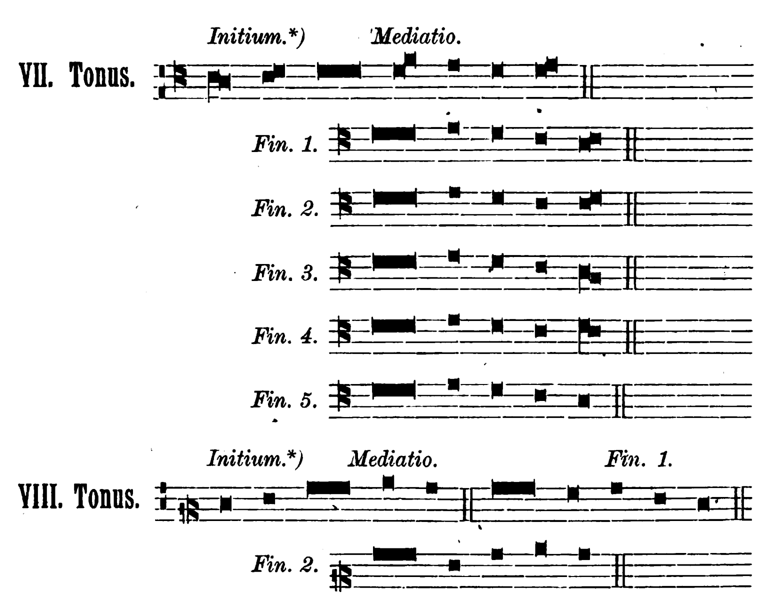
Um die feierlichen Psalmtöne übersichtlich darzustellen und das Auswendiglernen der Gesangsformeln zu erleichtern, wird in folgendem Schema nur die Melodie angegeben und der Schlusston der Antiphon nebst der Dominante (der Note nach dem *asteriscus* oder dem *initium*) vor dem Schlüssel angezeigt. Die Übungen für Deklamation und Silbenverteilung können nach den betreffenden Psalmenheftchen, welche einzeln oder in einem Bändchen gesammelt zu beziehen sind, vorgenommen werden.



*) Hier (beim *) beginnen der zweite und die folgenden Verse.
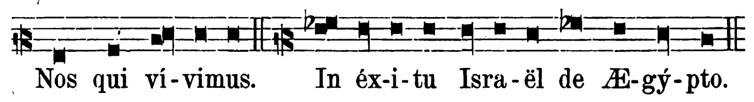


*) Hier (beim *) beginnen der zweite und die folgenden Verse.
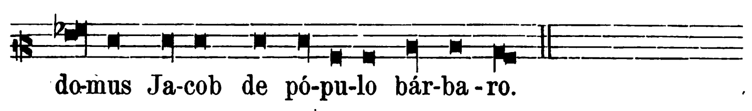


II. Für den 113. Psalm *In exitu Israël* hat sich eine eigene Melodie gebildet, die aus dem I. und VIII. *modus* zusammengesetzt ist und *Tonus mixtus* [auch *peregrinus*,[1]) *irregularis*] heisst. Dieser *Tonus irregularis* wird beim 113. Psalm nur dann gebraucht, wenn die Antiphon *Nos qui vivimus* zu singen ist; daher richtet sich der 113. Psalm an den Adventsonntagen, am heil. Dreikönigs-, Oster-, Pfingst- und Dreifaltigkeitsfeste, sowie an den Sonntagen *tempore Paschali* nach dem Tone der treffenden Antiphon.

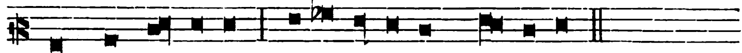
Der erste Vers des 113. Psalms im *Tonus peregrinus* und die Antiphon lauten wie folgt:



*) Hier (beim *) beginnen der zweite und die folgenden Verse.
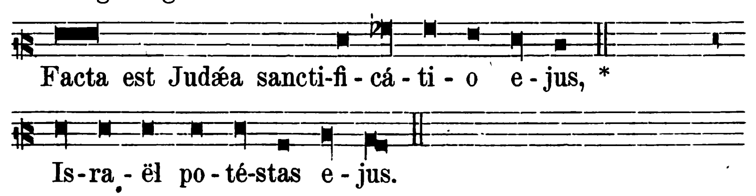
[1]) Nach *Gerbert* stammt der *Tonus peregrinus* aus Frankreich, wo ihn die römischen Sänger, welche im 9. und 10. Jahrh. dorthin gesendet wurden, hörten und in Rom einbürgerten.





Nos qui ví-vimus be-ne-dí-cimus Dó-mi-no.

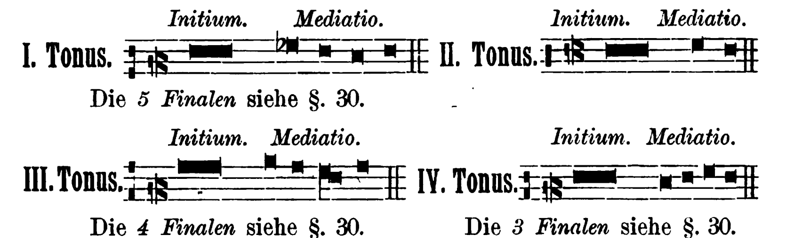
Die folgenden 28 Verse werden einfacher in folgender Weise gesungen:
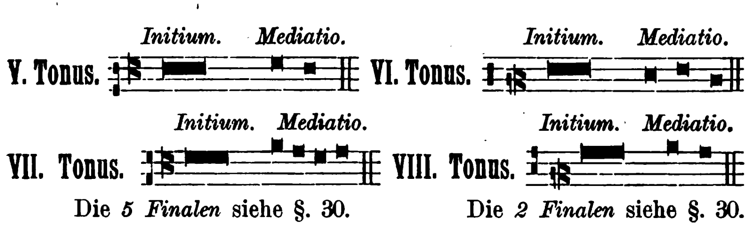


§. 31. Ferialgesang der Psalmen, die Cantica.

I. Der Tonus ferialis wird gebraucht: *1) in Festis duplicibus minoribus* (die also nicht *I., II. cl.* oder *majus* sind) und *Dominicis et Festis semidupl.* bei Prim, Terz, Sext, Non und Komplet, *2) in Festis simplicibus et in Feriis* beim ganzen Offizium, sowie im *Officium Defunctorum,* auch wenn die drei Nokturnen gesungen werden; ebenso am Allerseelenfeste und so oft beim Totenoffizium die Antiphonen wiederholt (dupliziert) werden.

Anmerkung. Da die *Toni festivi* und *feriales* nur im *initium* und teilweise in der *mediatio* verschieden sind, die Finalen aber miteinander gemein haben, so genügt es, die erste Vershälfte anzuführen; wie der erste, so sind alle folgenden Psalmverse eines jeden Tones zu singen. Die *Intonatio in pausa correpta* wird in den treffenden Tönen nach §. 30 ausgeführt, das *initium* aber ist ferial.

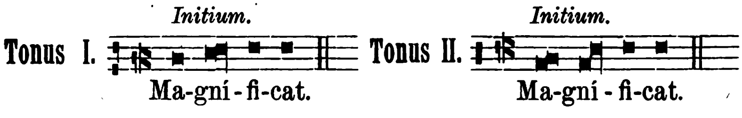




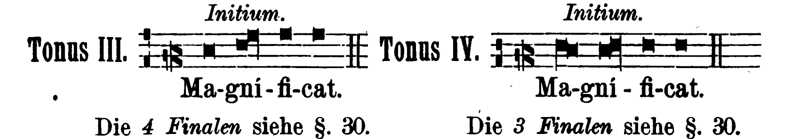
Die 5 *Finalen* siehe §. 30. Die 2 *Finalen* siehe §. 30.

II. Das offizielle *Directorium chori* enthält die Rubrik: „*Benedictus* und *Magnificat* werden stets feierlich intoniert und ebenso durch alle Verse zu Ende gesungen, auch beim Ferial- und Totenoffizium.“ [1])

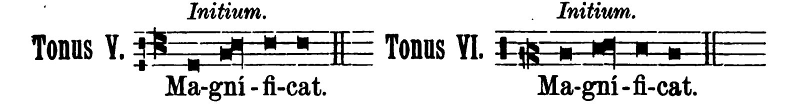
Der erste Vers des *Magnificat* hat für die gewöhnliche Psalmodie zu wenig Silben und wird in nachstehender Weise intoniert; der zweite und die folgenden Verse aber, sowie der erste und alle Verse des *Benedictus* werden nach §. 30 ausgeführt.



Die 5 *Finalen* siehe §. 30.



Die 4 *Finalen* siehe §. 30. Die 3 *Finalen* siehe §. 30.





Die 5 *Finalen* siehe §. 30. Die 2 *Finalen* siehe §. 30.

---

[1]) Wo sich eine Gewohnheit *(consuetudo)* gebildet hat, können diese *cantica* im Ferialoffizium auch ferial gesungen werden. *S. R. C.* 8. Maji 1857. *Act. ephem.* T. III. p. 587.
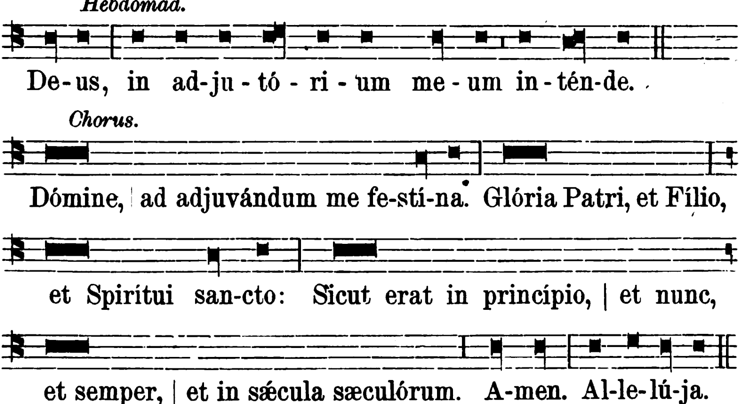
§. 32. Vesper, Completorium.

I. Jedes Offizium hat sieben Teile oder *horæ* (Horen, Gebetsstunden), welche in den folgenden Paragraphen nach ihren Bestandteilen erklärt werden sollen.[1]

Die meisten Feste haben zwei Vespern, die erste am Vorabend, die zweite am Abend des Tages. Die mit jedem Jahre wechselnde Ordnung der Vesper findet sich im Kirchenkalender angegeben. Ist die Vesper vom nächsten Tag, so sagt das *Directorium: Vesperæ de sequenti,* ist sie vom Tage, so heisst es: *In II. Vesp.,* ist die Vesper geteilt, so lautet die Rubrik: *Vesp. a Capitulo de sequenti,* d. h. bis zum Kapitel wird die II. Vesper des Tages, von da an die erste des folgenden Festes gefeiert.

Die Vesper beginnt der *Celebrans* oder *Hebdomadar* nach dem stillen *Pater noster* und *Ave Maria* mit *Deus in adjutorium meum,* das festiven und ferialen Ton[2]) hat.

a) In Festo dupl. et semid. ad omnes horas.
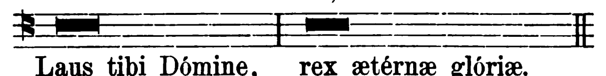


---

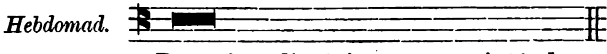
[1]) Was allen Horen gemeinsam eigentümlich ist, wird an der Stelle, wo es zuerst vorkommt, im Zusammenhang angeführt, später nur zitiert.

[2]) Am Gründonnerstag und Karfreitag wird die Vesper nur rezitiert, nicht gesungen, und beginnt, wie die Totenvesper, unmittelbar mit den Antiphonen und Psalmen.

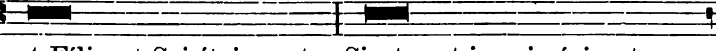
Von Septuagesima bis zum Gründonnerstag wird an Stelle des *Alleluja* gesungen:

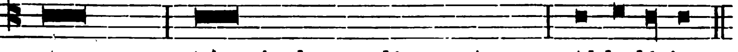


b) In Festo simplici et Feriis ad Matutinum.









Vel *Laus tibi.* ut supra.

c) In Festo simplici et Feriis ad Laudes et ad reliquas horas.



Chorus wie bei b).

Jede Vesper hat fünf Antiphonen, denen je ein Psalm folgt. Der Kirchenkalender gibt Aufschluss, ob dieselben dem *Psalterium*, dem *Proprium de Tempore* oder *de Sanctis*, oder dem *Commune Sanctorum* zu entnehmen sind. In der Zeit von *Septuagesima* bis Ostern wird jedes *Alleluja* nach der Antiphon weggelassen, in der österlichen Zeit (Ostern bis Dreifaltigkeitssonntag exclus.) ist jeder Antiphon, die kein *Alleluja* hat, ein solches nach dem treffenden Ton beizufügen.

In den authentischen Handausgaben des *Vesperale Romanum* und *Compend. Antiphonarii* sind die *Alleluja* für die Osterzeit jeder Antiphon beigesetzt, meist mit der Abkürzung: *T. p.* = *tempore paschali* Alleluja; sie finden sich auch im *Comm. Vesp.* oder *Antiph.* nach den acht *modi* zusammengestellt.

An jedem Feste bis *semiduplex* (incl.) gibt der Intonator dem

Celebrans die erste Antiphon an. Bei Ferialvespern und in *festis simpl.* intoniert der *Celebrans* ohne die *præintonatio.*[1])

Nach dem Anstimmen der Antiphon[2]) intonieren je nach der Festzeit zwei oder mehrere Sänger den Psalm nach den auf S. 120 und flgd. aufgeführten Tönen.

Die Psalmen müssen vom Chor, von den Kanonikern, Benefiziaten und allen zum Kapitel gehörigen Klerikern im treffenden gregorianischen Choral ernst und würdevoll *(cum gravitate et decore*[3]) gesungen werden, so dass die Worte deutlich verstanden werden können. *Gloria Patri* bis *Sicut erat* ist in feierlicherem Rhythmus zu singen und alle Kleriker verneigen sich mit entblösstem Haupte.

Nach jedem Psalm kann die zu wiederholende Antiphon von der Orgel abgespielt werden, wenn der Text rezitiert wird.

Die übrigen vier Antiphonen sind an Kollegiat- und Kathedralkirchen[4]) nach der im *Direct. chori* angegebenen Ordnung zu präintonieren, in kleineren Kirchen vom Kantor und den übrigen Sängern auszuführen.

---

[1]) Diese Regeln und Vorschriften sind dem *Direct. chori* entnommen und gelten überall, wo die nötige Zahl von Geistlichen, Altardienern und Sängern vorhanden ist. In kleineren Kirchen soll die erste der fünf Antiphonen, der Hymnus und die Antiph. zum Magnificat vom *Celebrans* intoniert werden, die Fortsetzung der Ant., des Hymnus, Intonation und Rezitation der Psalmen fällt dem Musikchore zu. — Diesen Paragraphen liegen besonders die „*Prænotanda*“ zum offiziellen *Vesp. Rom.* zu Grunde, welche teils dem *Cærem. Episc.*, teils dem *Direct. chori* entnommen sind.

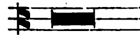
[2]) Beim *Festum duplex* nach der vom Chor abgesungenen Antiphon. Das *Cærem. Episc.* sagt im 1. Buche, 28. Kap., §. 8: „In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cujuslibet Psalmi“, weist aber auf §. 6 des nämlichen Kapitels hin, nach welchem die Antiphon von einem aus dem Chore „intelligibili voce“ rezitiert werden muss, wenn sie nicht im gregor. Choral repetiert oder mit Orgelbegleitung von einem Sänger vorgetragen wird.

[3]) Von jeher haben Privatanweisungen und kirchliche Vorschriften den würdigen Psalmengesang betont. Eine Kirchenordnung aus dem Ende des 15. Jahrh. für die Marienkirche in Lübeck (C. Stiehl zur Gesch. der K.-M. in Lübeck) ermahnt, dass die „Tyden“ (Tagzeiten) nicht so „hergeslabbert weren, man se schölen se bescheliken (deutlich) und herrliken singen.“ Nach Einführung des neuen Glaubens in Lübeck (1531) schreibt der Verfasser der lutherischen Liturgie für Lübeck (Bugenhagen) ausdrücklich vor: „dass die Psalme nit avergerumpelt, ssunder fyn syllabatim pronunciret werden söllen.“

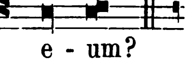
[4]) Bei Pontifikalvespern trifft die zweite Antiphon den assistierenden Diakon, die dritte den *Presbyter assistens,* die vierte den ersten Ka-

Nach Wiederholung der fünften Antiphon singt der *Celebrans* das Kapitel.[1])

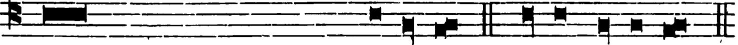
Tonus Capituli.



Beátus vir, qui invéntus est sine mácula, et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesáuris. Quis est hic, et laudábimus

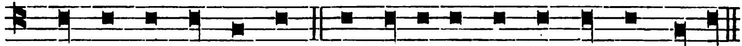


e - um?



Fecit enim mirabília in vi-ta su - a. ℟. De - o grá-ti - as.

Ist das letzte Wort einsilbig, wie im Cap. *Epiph. Dñi: Surge illuminare,* am III. Adventsonntag, am Feste Christi Himmelfahrt etc., oder hat es den *accentus acutus,* wie im Capit. ad Primam: *Regi sæculorum,* so wird in folgender Weise geschlossen:



Su - per te or - ta est. In sǽ-cu-la sæ - cu - ló-rum. Amen.

Das ℟. *Deo gratias* aber bleibt wie oben.

Der *Celebrans* intoniert den Hymnus, der Chor fährt fort und beendigt die erste Strophe.[2])

Die letzte Strophe des Hymnus wechselt öfter, je nach der Festzeit. Diese Veränderung steht regelmässig im Kirchenkalender (auch *Direct. Chori)* und gilt dann für alle Horen, die gleiches Versmass haben. Im Hymnus *Iste Confessor* wird manchmal *meruit supremos laudis honores* statt *meruit beatas scandere sedes* gesungen, was im Directorium entweder durch *MS.* oder *mut. 3. Vers.* angegeben ist.

---

noniker im Chore, die fünfte den Subdiakon. Eine ähnliche Ordnung kann bei levitierten Vespern eingehalten werden. *„In distributione Antiphonarum, et reliquorum omnium, quæ cantari debent a Canonicis, semper servandus est ordo antianitatis, non attenta majori habilitate, et experientia modulandi.“ S. R. C. Die 7. Sept. 1658.*

[1]) In der Osterwoche und im *Officium Defunctorum* wird kein Kapitel gesungen. Der Hymnus bleibt aus, wenn das Kapitel wegfällt.

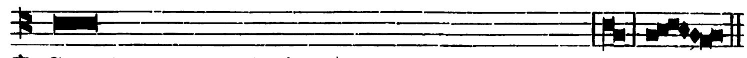
[2]) *„Chorus prosequitur in cantu plano, vel musicali, prout magis placuerit; dummodo verba distincte intelligantur; cui etiam intermisceri organum poterit; dum tamen verba ipsa Hymni clara voce per aliquos, ad id*

Diejenigen Hymnenstrophen, bei denen eine liturgische Handlung (die *genuflexio*)[1] vorgeschrieben ist, wie die erste von *Veni Creator* und *Ave maris stella,* die Strophe *O Crux ave* im Hymnus *Vexilla Regis, Tantum ergo* im Hymnus *Pange lingua,* wenn das Allerheiligste ausgesetzt ist, sowie überhaupt die erste und letzte Strophe der Hymnen müssen gesungen werden.[2] Die nicht gesungenen Strophen der Hymnen kann man während des Orgelspiels rezitieren.

Auf den Hymnus folgt der Versikel mit dem Responsorium, denen zur österlichen Zeit ein *Alleluja* beigefügt wird.

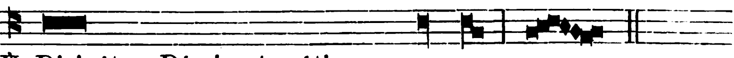
Toni Versiculorum.

1) In Festo Duplici.



℣. Constítues eos príncipes | super omnem terram, a - a - m[3])
℟. Mémores erunt | nóminis tui Dómine, e e.

2) In Festo Semiduplici.



℣. Dirigátur Dómine | orátio me - a a.
℟. Sicut incénsum | in conspéctu tu - o o.
℟. Angelis suis Deus mandávit de te e.
℟. Ut custódiant te in ómnibus viis tu - is i - s.

---

deputatos repetantur, vel cum organo cantentur.“ Cærem. Episcop. Lib. II., Cap. 1, §. 11.

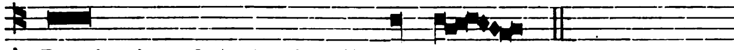
1) *Genuflexio intelligenda est non usque ad finem prædicti versus, sed de integra stropha. S. R. C. 14. Nov. 1676.*

2) Cærem. Episc. *Lib. I., Cap. XXVIII., §. 6: „Regulare est, sive in Vesperis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est* ℣. Te ergo quæsumus *etc. et* ℣. Tantum ergo Sacramentum *etc. quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes, canentur a choro in tono intelligibili, non autem suppleantur ab organo: sic etiam* ℣. Gloria Patri *etc.* (am Ende der Psalmen), *etiamsi* ℣. *immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.“*

3) Schliesst das Wort mit einem Konsonanten, so ist der Vokal zu neumisieren und der Konsonant erst ganz am Schluss zu sprechen.

Dieser Ton trifft auch bei den *Vers.* und *Resp.* nach dem *Resp. br.* der kleineren Horen in allen Festen *(ritu solemni* bis *semid.* inclusive).

3) In Festis simplicibus et diebus ferialibus per totum officium.



℣. Dómine in cœlo | misericórdia tu - a.
℟. Et véritas tua | usque ad nu - be - s.

4) In Matutin und Laudes der drei letzten Karwochentage, und in Vesper, Matutin und Laudes des *Offic. Defunct.* werden die *Vers.* gesungen, wie folgt:

℣. Avertántur retrórsum | et e - ru - bé-scant.
℟. Qui cógitant mi - hi ma - la.
℣. A por-ta ínfe-ri.
℟. Erue, Dómine, áni - mas e - ó - rum.[1])

Die Antiphon zum *Magnificat* wird vom Celebrans intoniert, vom Chore zu Ende gesungen und dann der erste Vers des *Magnificat* nach einem der auf S. 124 aufgeführten Töne angestimmt. Während des Absingens des *Magnificat* findet die *thurificatio* statt,[2]) welche vor der Wiederholung der Antiphon beendigt sein soll.

Die einzelnen Verse des *Magnificat* sind stets (wie der erste Vers der Psalmen) feierlicher vorzutragen.

Darauf folgt *Dominus vobiscum* mit Responsorium und die Oration des Festes.

Wenn im Ferialoffizium die sogenannten *Preces* treffen, so werden sie nicht gesungen, sondern auf einem Tone rezitiert.[3])

---

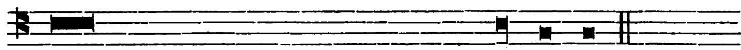
[1]) In der I. Nokturn des *Offic. Defunct.* bleibt dieses ℟. auch *pro uno Defuncto* im Plural.

[2]) Das *Cærem. Episc.* befiehlt Lib. 2, C. 3, §. 13: *„Advertant cantores et organista, ut cantum et sonum invicem alternatim ita dimetiantur, ut ante repetitionem Antiph. incensatio sit expleta.* Vergleiche auch l. c. cap. 1, §. 16. *„Quod si interim expleto cantico, Episcopus inciperet* ℣. Dominus vobiscum *pro Oratione dicenda, debet cessare thurificatio: animadvertendum tamen, ut cantus* Magnificat *ita dimetiatur, ut cum thurificatione simul terminetur."*

[3]) *S. R. C. 9. Maji 1739.*

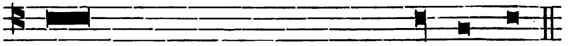
Die Versikel und Responsorien zu den Kommemorationen,[1]) marianischen Antiphonen, vor dem Allerheiligsten, bei Prozessionen und ähnlichen Gelegenheiten haben folgende Gesangsweisen:

5) **Toni Versiculorum in Commemoratione etc.**

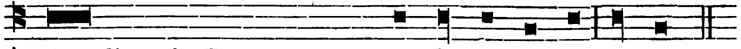


℣. Ora pro nobis | sancta Dei Gé - ni - trix.
℟. Ut digni efficiámur | promissiónibus Chri-sti.

Bei einsilbigen oder mit *accentus acutus* am Ende versehenen Wörtern, z. B. *Amen, David,* schliesst der Gesang nach folgendem Beispiele:



℣. Fiat misericórdia tua Dómine su - per nos.
℟. Quemádmodum sperávimus in te.



℣. Angelis suis Deus man-dá - vit de te.
℟. Ut custódiant te in ómnibus vi - is tu - is.

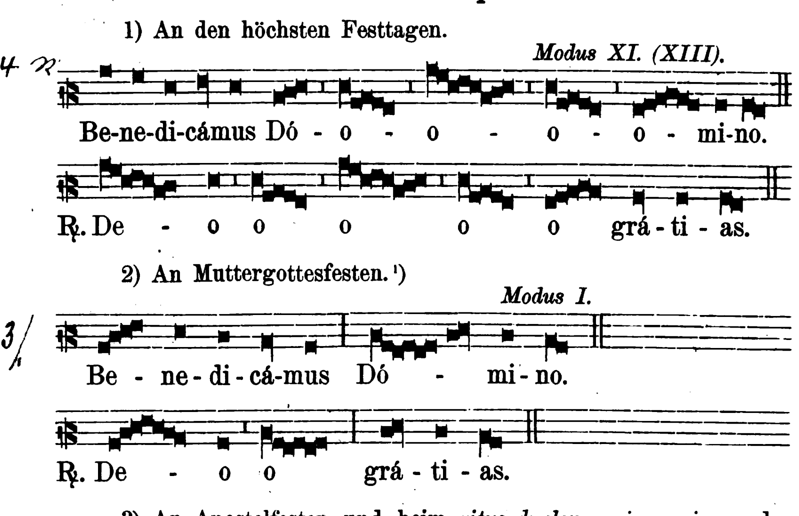
Der *Tonus orationis* zur Kommemoration ist mit dem der Hauptoration gleich.

Nach der Oration und den etwa treffenden Kommemorationen singt der Hebdomadar: *Dominus vobiscum. In Dominica et die solemni* wird dann das *Benedicamus* von zwei oder mehreren Kantoren, ausserdem *a binis Musicis vel ab uno* nach einer der folgenden Melodien gesungen. (Vgl. auch §. 28, S. 113.)

[1]) *Commemoratio* = „Erwähnung“ eines Festes findet statt, wenn zwei oder mehrere Offizien auf einen Tag fallen. Da nur eines derselben ganz rezitiert wird und zwar das höhere, so werden die andern in Laudes und Vesper, oder, wenn das *festum duplex 2. classis* ist, in den Laudes allein, nur kommemoriert. Den Kommemorationen folgen manchmal die *Suffragia Sanctorum,* welche im *Direct.* und Brevier vor dem *Completorium* stehen, und mit Ausnahme der *festa duplicia* und der Tage *infra octavam* bei *Laudes* und Vesper gesungen werden.

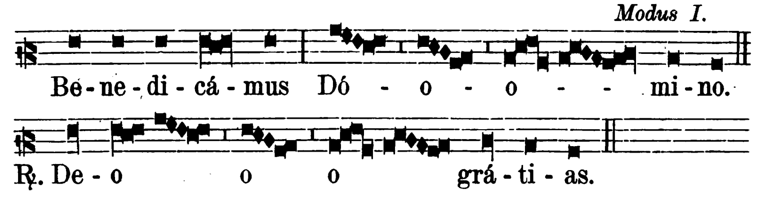
Toni Benedicamus pro Officio.

1) An den höchsten Festtagen.
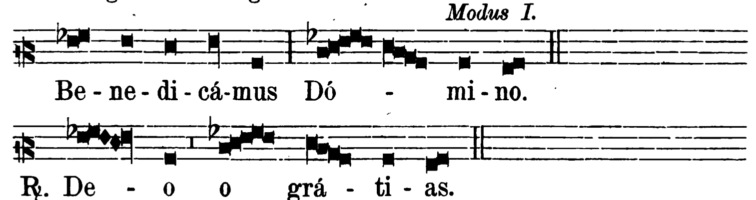


2) An Muttergottesfesten.[1]

3) An Apostelfesten und beim *ritus duplex majus, minus* oder *II. classis.*



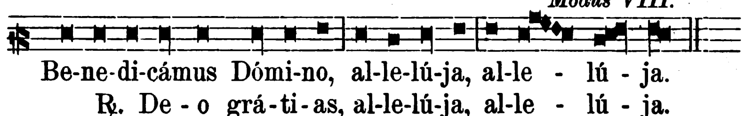
4) An den gewöhnlichen, auch Advent- und Fastensonntagen, an *semidupl.* Festen und innerhalb der Oktaven, welche nicht einem Muttergottesfeste angehören.



[1]) Auch bei der Vesper am Freitag, wenn am folgenden Samstag das Muttergottesoffizium trifft, sowie in der Oktav von *Nativitas* und *Corpus Dñi,* und an allen Festen, deren Hymnus mit *Jesu tibi sit gloria, qui natus es de Virgine* schliesst.
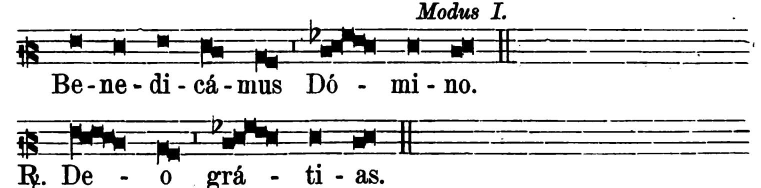
5) Vom Charsamstage bis zum Freitag in der Osterwoche *incl.*

Modus VIII.



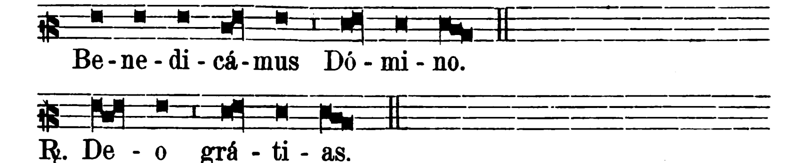
6) An Festen mit *ritus simplex* bei Matutin, Laudes und Vesper.

Modus I.

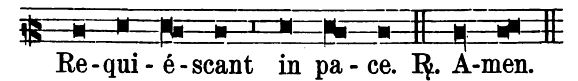


7) Im Ferialoffizium des ganzen Jahres zu Vesper, Matutin und Laudes.

Mod. IV.



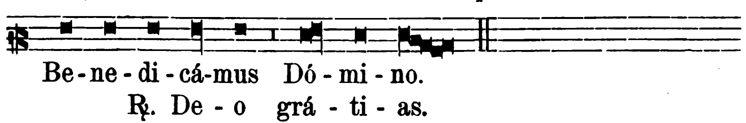
8) Beim Totenoffizium wird statt *Benedicamus* gesungen:



Die aufgeführten acht Gesangsweisen werden nur am Schlusse der Matutin, Laudes und Vesper gebraucht.

Folgendes *Benedicamus* trifft bei Prim, Terz, Sext, Non und Komplet an jedem Feste und Tage während des Kirchenjahres ohne Unterschied des Ritus und der Zeit.

9) In den kleinen Horen und im Kompletorium.

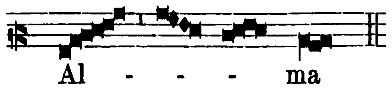


Auf *Benedicamus* folgt immer *Fidelium animæ per mi-*
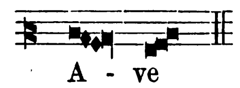
sericordiam Dei requiescant in pace. ℟. *Amen.* in tieferem Sprachtone ohne Veränderung der Stimme.[1])

Wenn der Vesper nicht unmittelbar das Kompletorium folgt, betet der Celebrans ein stilles *Pater noster,* rezitiert ohne Tonfall *(mediocri voce) Dominus det nobis suam pacem,* und der Chor antwortet in gleicher Weise *Et vitam æternam. Amen.* Je nach der Zeit des Kirchenjahres intoniert der Celebrans eine der vier marianischen Antiphonen.[2])
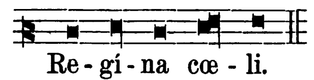
1) Von Advent bis Lichtmess inclusive.



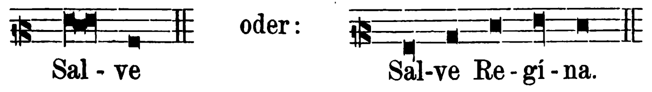
2) Von Lichtmess bis Gründonnerstag.



3) Von Ostern bis zum Dreifaltigkeitssonntag excl.



4) Von Dreifaltigkeit bis Advent.



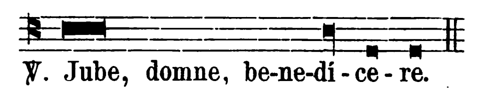
Die Orationen zu den vier marianischen Antiphonen werden im *Ton. fer.* (S. 89, 3) gesungen. Nach dem ℟. *Amen* der Oration wird in tieferem, gleichsam harmonisch abschliessenden Ton *Divinum auxilium maneat semper nobiscum* mit dem ℟. *Amen* ohne Veränderung *(submissa voce)* rezitiert.

II. Wenn das *Completorium* mit der Vesper verbunden wird, singt der Kantor oder Lektor nach dem *Amen* des ℣. *Fidelium:*

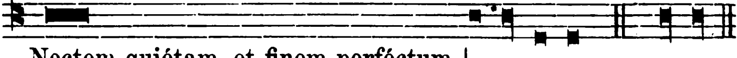
---

[1]) „Fidelium animæ, Dominus det nobis, Divinum auxilium, *submissa voce sine vocis variatione canuntur.*" *S. R. C. 9. Maji 1739.*

[2]) Im *Vesperale Rom.* steht für den Gebrauch im Chore eine feierliche und einfache Gesangsweise der marianischen Antiphonen.



Der Hebdomadar oder der Celebrans antwortet:



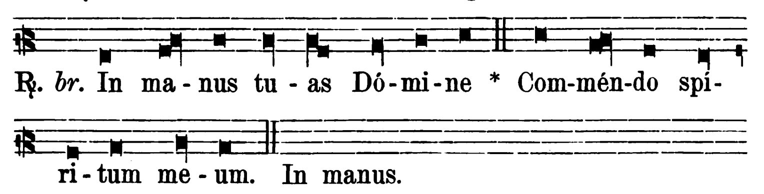
Noctem quiétam, et finem perféctum |
concédat nobis Dóminus omnípo-tens. ℟. Amen.

Darauf folgt im Lektionstone (siehe §. 33, S. 141) *Fratres: Sobrii estote,* mit dem ℟. *Deo gratias* und ℣. *Adjutorium* nebst ℟. *Qui fecit cœlum et terram.* *Pater noster* ist still zu beten. *Confiteor* nebst *Misereatur* und *Indulgentiam* wird nur rezitiert, nicht gesungen.

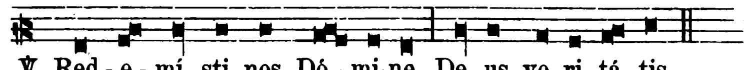
Mit Abrechnung unbedeutender Änderungen in der Karwoche und der Osterzeit ist das Completorium im ganzen Jahre gleich. Der Antiphon *Miserere* (oder *Alleluja*) folgen stets die vier Psalmen und zwar *in festis I.* und *II. classis* oder bei *duplex majus* im *tonus festivus,* an allen Festen, welche im Ritus *semiduplex* oder *simplex* gefeiert werden, sowie beim Ferialoffizium im *tonus ferialis.* An diese nie wechselnden Psalmen schliesst sich nach Absingung der Antiphon der Hymnus *Te lucis* an, dessen Gesangsweise im offiziellen *Vesperale Rom.* (je nach der Festzeit und dem Offizium verschieden) genau angegeben ist.[1]) Siehe auch §. 34, Anmerk.

Darauf folgt das Kapitel mit ℟. *Deo gratias* und das sogenannte *Resp. breve* mit eigener Gesangsweise.

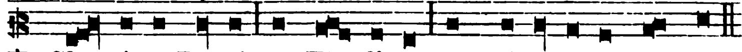
℟. *br.* zur Komplet während des gewöhnl. Kirchenjahres:



[1]) Das *Completorium* für sämtliche Feste des Kirchenjahres mit genauer Angabe der wechselnden Hymnenmelodien und der marianischen Antiphonen ist beim Verleger der offiziellen Choralbücher in einem eigenen Heftchen erschienen. Für kleinere Kirchen, in denen nur zu gewissen Zeiten liturgische Nachmittagsandachten gehalten werden, ist das Absingen des Completoriums statt der Vesper sehr zu empfehlen.



℣. Red-e-mí-sti nos Dó-mi-ne De-us ve-ri-tá-tis.
Commèndo.



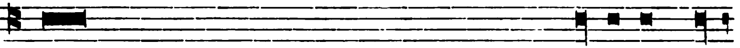
℣. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
In manus.

Den *Tonus* zum ℟. *br.* der Komplet während der österlichen Zeit siehe unten S. 146.

Das Canticum *Nunc dimittis* wird wie die Psalmen (also nicht wie das Canticum *Magnificat*) behandelt.

Die *Preces* (wenn sie treffen) werden nicht gesungen, sondern rezitiert. Orationsgesangsweise für *Visita* siehe §. 23, S. 87, für *Benedicamus Domino* S. 133, Nr. 9.

Dann singt der Celebrans vor der treffenden marianischen Antiphon (S. 134) die *Benedictio:*



Benedícat et custódiat nos omnípotens et mi-sé-ri-cors Dó-

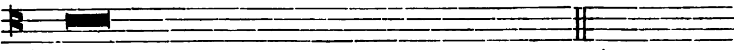


mi-nus Pa-ter, et Fí-li-us, et Spí-ri-tus sanctus. ℟. Amen.

Das Offizium des Tages schliesst nach dem *Divinum auxilium* mit stillem *Pater noster, Ave Maria* und *Credo.*

§. 33. Matutin und Laudes.

I. Alle festiven und ferialen Matutinen beginnen nach dem stillen *Pater noster, Ave Maria* und *Credo* mit:



℣. Dómine | lábia mea apéries. [1])
℟. Et os meum | annuntiábit laudem tuam.

auf gleichem Tone.

[1]) Im *Officium hebd. s.* und *Epiphaniæ* beginnt das Offizium sogleich mit den Antiphonen und Psalmen, beim *Officium defunct.* mit drei Nokturnen aber beim *Invitatorium.*

Deus in adjutorium im festiven oder ferialen Tone siehe §. 32, S. 125.

II. Das *Invitatorium* ist je nach dem Feste verschieden. Es wird durch den *Asteriscus* * in zwei Teile geteilt und abwechselnd nach den einzelnen Versen des 94. Psalmes entweder ganz oder im letzten Teile gesungen. Beim *Officium de tempore* ist es dem *Proprium de tempore*, bei den Festen der Heiligen dem *Proprium Sanctorum* oder *Commune Ss.* zu entnehmen; also am Feste einer Jungfrau z. B. aus dem *Commune Virg.*, eines Apostels aus dem *Comm. Apost.* (wenn im *Proprium de Sanctis* kein eigenes steht). —

Am Feste der heiligen Dreikönige, an den drei letzten Tagen der Karwoche und beim gewöhnlichen Totenoffizium (ausser am Allerseelentag und wenn die drei Nokturnen gesungen werden) bleiben *Invitatorium* und Psalm ganz weg. — In der österlichen Zeit wird dem *Invitatorium* ein *Alleluja* beigefügt, das im *Antiphonarium* eigens verzeichnet steht. Das *Gloria Patri* bleibt im *Officium de temp.* (Sonntag oder Ferie) vom Passionssonntag bis Ostern weg. Im *Officium Defunct.* wird statt *Gloria Patri Requiem æternam* etc. gesungen. Ist der Text des *Invitatorium* dem 94. Psalm entnommen (wie in den Ferien), so werden die gleichen Worte des Psalmes ausgelassen.

Die zehn verschiedenen Gesangsweisen zum Invitatoriumspsalme *Venite exsultemus* finden sich für die acht Töne feierlich, für den IV. Ton in drei, für den VI. in zwei Arten im *Antiphon.*, *Directorium chori*[1]) und *Cantorinus Romanus*. Die *Cantores*[2]) singen zuerst das treffende Invitatorium ganz, der Chor repetiert es; dann wird der Psalm *Venite* von den *Cantores* gesungen, während der Chor nach den einzelnen Psalmversen das ganze oder halbe *Invitatorium* wiederholt.

III. Im *Officium de Dominica et die solemni* intonieren die Sänger dem Hebdomadar den Anfang des Hymnus, der Hebdomadar wiederholt diese Intonation. Ist das Offizium

---

[1]) Der 8. Ton steht nicht im *Commune Directorii* oder *Antiphonarii*, da er nur einmal im Jahre, bei der 3. Nokt. *in festo Epiphaniæ*, trifft.

[2]) Genauere Angaben, wie beim feierlichen Offizium im Chore die Pluvialisten als *Cantores*, der *Officiator* in der Person des *Vicarius*, *Canonicus*, *Dignitarius* oder *Episcopus* die Intonationen in bestimmter Ordnung und Reihenfolge auszuführen haben, finden sich in den liturgischen Werken, kurz und bequem auch in Schneiders *Manuale Clericorum, Ratisbonæ;* und besonders im *Cæremoniale Episcoporum*.

nicht feierlich oder *de Dominica,* so intoniert der Chor den Hymnus.

Derselbe steht gleich dem *Invitat.* entweder beim Feste angegeben (im *Psalterium dispositum per hebdomadam, Propr. de temp.* oder *de Sanctis)* oder wird aus dem *Commune Sanctorum* genommen. An den drei Tagen vor Ostern und der folgenden Oktav, am Feste der Epiphanie (nur bei Matutin) und im *Officium Defunctorum* fällt der Hymnus weg. Siehe auch S. 128.

IV. Auf den Hymnus folgen die Nokturnen *(horæ nocturnæ).* Drei Nokturnen haben alle Feste *ritu dupl. et semid.* (mit Ausnahme von Ostern und Pfingsten mit Oktav) und alle Sonntage, eine Nokturn haben die *festa simpl.,* die Ferien und Vigilien, sowie Ostern und Pfingsten mit Oktav.

Die Nokturnen bestehen aus Antiphonen,[1]) Psalmen,[2]) Versikel (℣.) und Responsorium (℟.), *Absolutio* und *Benedictio,* sowie Lektionen mit Responsorien.

In Dominica et die solemni intoniert ein Kantor dem Hebdomadar die Anfangsworte der ersten Antiphon zur Matutin, der Hebdomadar repetiert diese Intonation. Ist das Offizium nicht feierlich oder *de Dominica,* so intoniert der Hebdomadar allein. *In Festo duplici* singt der Chor die Antiphon zu Ende.

Zwei *Cantores* intonieren dann den ersten Psalmvers; an Vigilien, Quatember und den Ferien im Advent und in der Fasten intoniert nur ein Kantor den ersten Vers.

Nach Beendigung des ersten Psalmes und der zugehörigen Antiphon präciniert *in Festis et Feriis* ein Kantor den assistierenden Kanonikern nach ihrer Würde und Rangstufe die übrigen Antiphonen. Jeder Kanonikus repetiert diese Intonation. Die übrigen Psalmen werden von den *Cantores* in der beim ersten Psalm angegebenen Ordnung intoniert.

---

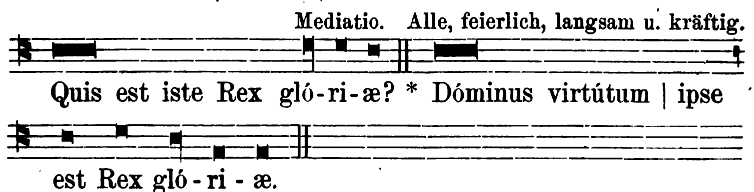
[1]) Je nach Zeiten und Festen werden sie aus den fünf Abteilungen des Breviers genommen, *ritu duplici* vor und nach dem Psalm ganz gesungen (siehe S. 113), bei niederem *ritus* aber am Anfange bloss angedeutet (bis zum *). In der österlichen Zeit hat jede Nokturn nur die erste Antiphon mit *Alleluja* für alle Psalmen mit Ausnahme von Christi Himmelfahrt und Pfingsten.

[2]) Die 1. Nokturn *de Dom.* hat zwölf Psalmen (je vier für eine Antiphon), die 2. und 3. Nokturn haben je drei Psalmen und Antiphonen. Die Ferien haben eine Nokturn mit zwölf Psalmen und sechs Antiphonen; die *festa dupl.* und *semid.* bei den drei Nokturnen je drei Antiphonen und Psalmen; die *festa simpl.* und *Vigiliæ* die Antiphonen und Psalmen der betreffenden Ferie, also sechs Antiphonen und zwölf Psalmen.

Nur wenn den Psalmen unmittelbar eine Antiphon vorhergeht, werden sie von den Kantoren intoniert; folgen also mehrere Psalmen ohne Antiphon nacheinander, so geschieht die Intonation von seiten der Kantoren nur beim ersten.

Anmerkung. Bei dem Psalmengesang an den drei letzten Tagen der Karwoche wird jeder Psalm ohne den Vers *Gloria Patri* etc. geschlossen. Für die letzte Hälfte des letzten Verses hat sich ein eigener Ausgang gebildet, der bei jedem Psalmton ohne Unterschied angewendet wird, nämlich:

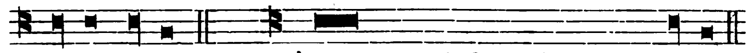
Z. B. Ps. 23, V. Ton, 10. Vers:



V. An Sonn- und Festtagen singen zwei oder mehrere Kantoren den Versikel; *in Feriis et Festis non solemnibus* zwei vom Musikchor; an Vigilien, Quatember und den Advent- und Fastenferien, aber nur einer vom Musikchor.

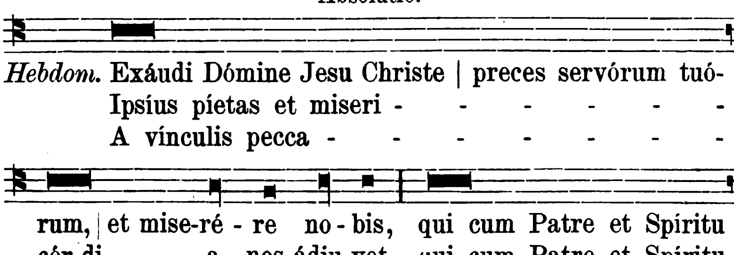
Die *Toni Versiculorum* siehe §. 32, S. 129.

Nach dem Versikel singt der Hebdomadar:



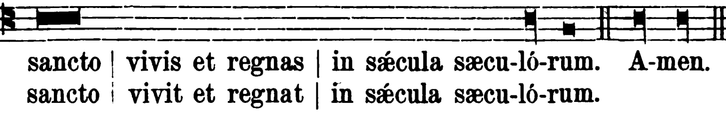
Pa-ter noster. *secreto.* ℣. Et ne nos indúcas in tentati-ó-nem.
Chorus: ℟. Sed líbera nos a ma-lo.

Absolutio.



Hebdom. Exáudi Dómine Jesu Christe | preces servórum tuó-
Ipsíus píetas et miseri - - - - - -
A vínculis pecca - - - - - - -

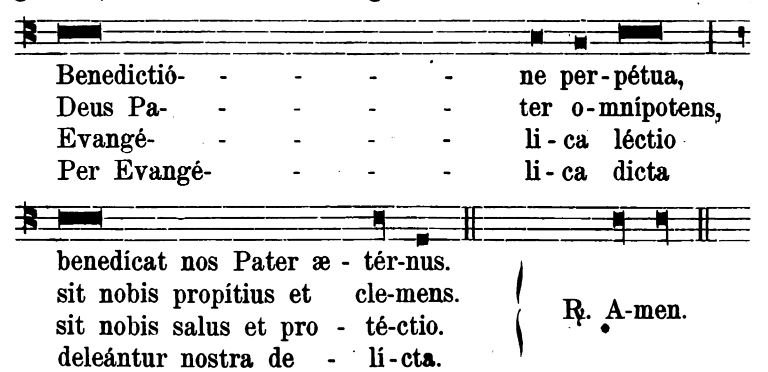
rum, | et mise-ré-re no-bis, qui cum Patre et Spíritu
cór-di - - a nos ádju-vet, qui cum Patre et Spíritu
tó - - rum no-stró-rum absólvat nos omnípotens



Ein *minister choro assistens* tritt nun an den für die Lesung bestimmten Platz und singt:

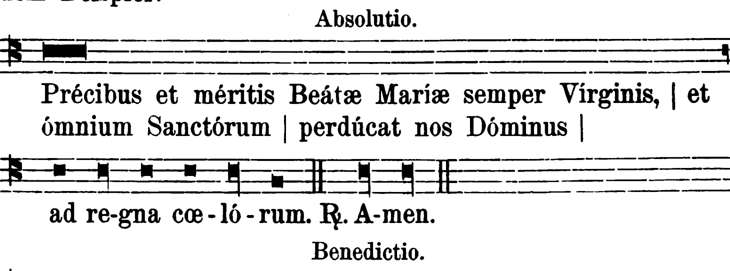
Ju-be domne be-ne-dí-ce-re.

Der Hebdomadar antwortet mit der *Benedictio.* Von den zwölf gewöhnlichen Benediktionen sind hier nur einige angeführt, da sich die Melodie gleich bleibt.



Beim *ritus simplex, ferialis* und im *Offic. B. V. Mariæ in Sabbato* lauten Absolution und Benediktion wie in folgendem Beispiel:

Absolutio.



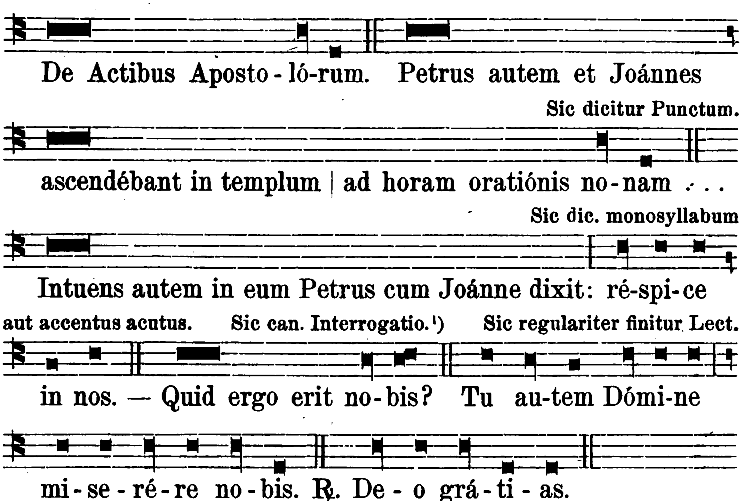
Benedictio.

Nos cum prole pia | benedícat Virgo Ma-rí-a. ℟. Amen.

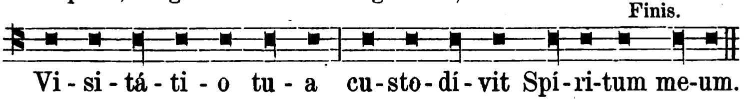
Der Lektor (der *minister choro assistens*) singt hierauf die Lektion in folgendem Tone:



Tonus lectionis.



Anmerkung. Die Lektionen beim *Officium Defunctorum* und an den drei letzten Tagen der Karwoche haben keine *Absolutio, Benedictio* und kein *Tu autem Domine.* Der Lektor beginnt die Lektion nach dem stillen *Pater noster,* beobachtet die Interpunktionen obiger Gesangsweise, schliesst jedoch nicht mit dem Fall in die Quint, oder in eine andere Melodie, sondern mit dem Hauptton, langsamer und etwas gedehnt; z. B.

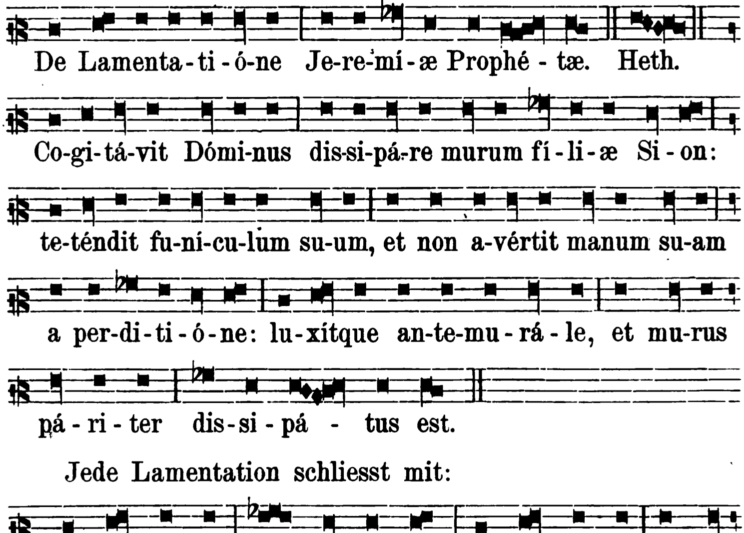


Die erste Nokturn der drei letzten Karwochentage hat ihre Lektionen aus dem Propheten Jeremias, und es besteht für diese *Threni* oder *Lamentationes* eine eigene tiefernste Gesangsweise im sechsten Tone. Ein Teil dieser Lamentationen ist hier als Beispiel angeführt, die neun Lamentationen finden sich vollständig mit Noten im offiziellen *Direct. chori* und *Offic. hebdom. sanctæ.*

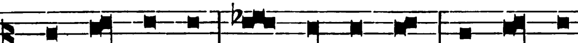
---

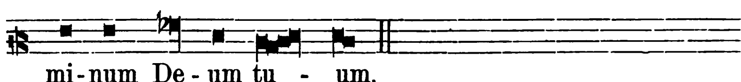
[1]) In der 9. Lektion des Weihnachtsfestes (und in ähnlichen Fällen), wo bei den Worten *„factum est?“ accentus acutus* und *interrogatio* in Kollision zu kommen scheinen, wird die *interrogatio* auf *est* gesungen, der *accentus acutus* aber fällt aus.

Tonus Lamentationis.



Jede Lamentation schliesst mit:





VI. Auf jede Lektion folgt das *Responsorium*, welches aus drei Teilen besteht. Der erste wird eigentlich *Responsorium* genannt, der zweite beginnt mit dem *Versikel*, im dritten Teile wird die zweite Hälfte des *Responsorium* vom * *(asteriscus)* an wiederholt.

Hat die Matutin drei Nokturnen, so wird dem dritten ℟. der I. und II. und dem zweiten ℟. der III. Nokturn (die Passionszeit ausgenommen) nach dem ℣. noch *Gloria Patri* etc. beigesetzt und dann erst die zweite Hälfte des *Responsorium* wiederholt. Besteht die Matutin aus einer Nokturn, so trifft das *Gloria Patri* beim zweiten *Responsorium*.
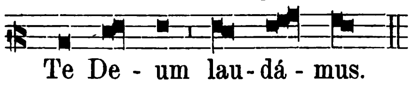
Wenn aber *Te Deum* ausfällt, so wird der ℣. *Gloria Patri* dem dritten ℟. der III. (resp. einzigen) Nokturn angehängt.

Abänderungen dieser Ordnung in den Responsorien der Matutinen zu Weihnachten, Ostern, der Passionszeit, Karwoche etc. und im *Antiphonarium Romanum* genauer verzeichnet.

Noch ist zu merken, dass *in Festis solemnibus et Dominicis privilegiatis* der Hebdomadar die neunte Lektion zu singen hat.

An Sonn- und Festtagen gibt der Kantor die Intonation des *Te Deum* dem Hebdomadar an und dieser wiederholt sie. Ist kein *Fest. solemne* oder Sonntag, so treten die *Cantores* in die Mitte des Chores und intonieren den ambrosianischen Lobgesang.

Intonatio Hymni Ss. Ambrosii et Augustini. *Mod. III. et IV.*



Te De - um lau - dá - mus.

Eine einfachere, vielleicht sogar vom Volke zu erlernende Gesangsweise wurde im Jahre 1877 von der S. R. C. approbiert.

VII. Die *Laudes* beginnt der Hebdomadar mit *Deus in adjutorium.* Nach dem *Gloria Patri* mit *Alleluja* oder *Laus tibi Domine* folgen die fünf Antiphonen mit Psalmen, das Kapitel, der Hymnus, der Versikel und die Antiphon mit *Benedictus.*[1]) Wenn *Preces* treffen, werden sie nur rezitiert. Nach *Dominus vobiscum* mit Tagesoration folgen die etwaigen Commemorationen und *Benedicamus.*

Was über Ordnung der Intonation bei der Vesper bemerkt wurde, gilt auch für die Laudes.

Im *Offic. de Dominica* werden die Antiphonen aus dem *Psalterium* genommen,[2]) an den Festen der Heiligen aus dem *Proprium* oder *Comm. Sanctorum,* an den Festen det Herrn aus dem *Proprium de temp.,* an den Ferien aus dem *Psalterium.*[3])

Die Psalmen zu den *Laudes* sind für alle Feste und Tage (mit Ausnahme von *Septuagesima* bis Palmsonntag und der Ferien und Vigilien ausser der Osterwoche) folgende fünf: 1) Ps. 92. *Dominus regnavit,* 2) Psalm 99. *Jubilate,* 3) Ps. 62 und 66. *Deus Deus meus,* 4) *Canticum trium puerorum* Benedicite, 5) Ps. 148, 149 und 150. *Laudate Dominum.*

---

[1]) Wie beim *Magnificat* (s. §. 31, S. 123) ist jeder Vers feierlich zu singen.

[2]) Die drei ersten Psalmen haben nur eine Antiphon. Die Advent- und Fastensonntage (inclus. *Septuag.* bis *Quinquag.*) haben eigene Antiphonen und Psalmen.

[3]) Die sechs Ferien vor Weihnachten, sowie die Ferien in der Kar-, Oster- und Pfingstwoche haben ein eigenes im *Proprium de Temp.* verzeichnetes Offizium.

§. 34. Prim. Terz. Sext. Non.

I. Der Gesang der kleinen Horen ist im *Compendium Antiphonarii et Brev. Rom.* in 8°, sowie im Foliobande des *Antiphon. Rom.*, welcher den Titel *Horæ diurnæ* trägt, für sämtliche Feste des Kirchenjahres ausführlich abgedruckt; im *Compendium* sind auch die Kapitel und Orationen, sowie die treffende Antiphon und der Wechsel in der Melodie der Hymnen mitgeteilt.

Der Hebdomadar singt *Deus in adjutorium* (S. 125). Die Hymnen für Prim, Terz, Sext und Non haben laut Vorschrift des *Directorium chori* je nach den Festzeiten verschiedene Gesangsweisen, d. h. sie schliessen sich gewöhnlich der Melodie des Hymnus der Matutin oder Laudes an, wenn derselbe gleiches Versmass hat.

Anmerkung. Diese allgemeine Regel wird nach dem genannten *Direct. chori* durch folgende Tabelle näher erläutert:

Es trifft die Melodie:	an folgenden Tagen und Festzeiten:
En clara vox.	Im *Officium de tempore* während der Adventzeit.
O sol salutis.	„ „ „ „ „ „ Fastenzeit.
Vexilla Regis.	In der Passionswoche.
Jesu Redemptor.	Von Weihnachten bis Epiphanie.
Crudelis Herodes.	Am Dreikönigsfeste und während der Oktav.
Ad regias Agni dapes.	Während der österlichen Zeit, auch wenn das *Officium* nicht *de tempore* ist.
Salutis humanæ Sator.	Christi Himmelfahrt mit Oktav und Verklärung Christi.
Beata nobis gaudia.	Pfingsten mit Oktav. [1])
Jam sol recedit.	Am Dreifaltigkeitsfeste.
Quem terra pontus.	Am Fronleichnamstage mit Oktav, an allen Muttergottesfesten und so oft die letzte Strophe *Jesu tibi sit gloria, Qui natus es de Virgine* lautet.
Eigene Melodie. [2])	An den Sonntagen nach Epiphanie und vom dritten nach Pfingsten angefangen, sowie Septuagesima bis Quinquag.
Placare Christe.	Am Allerheiligenfeste mit Oktav.

[1]) Der Hymnus zur Terz ist während der Pfingstoktav *Veni Creator Spiritus.*

[2]) An den Sonntagen *per annum* ist die Melodie für die Prim verschieden von der für Terz, Sext und Non und von der Kompletoriummelodie.

Es trifft die Melodie:	an folgenden Tagen und Festzeiten:
Æterna Christi munera.	An den Festen der Apostel und Evangelisten, sowie *in duplic.*, deren Hymnen mit denen der Horen nicht gleiches Versmass haben; z. B. Johann Baptist, *Dedicatio S. Michaëlis*, Schutzengel, Kirchweih etc., sowie innerhalb der Oktaven; ebenso beim *Comm. plurimor. Mart.* ausserhalb der Osterzeit, wenn die Feste *ritu dupl.* gefeiert werden.
Rex gloriose Martyrum.	Innerhalb der Oktav eines Festes *de Communi plurim. Mart.*, oder wenn es *semidupl.* gefeiert wird, sowie in allen Festen *de Comm. unius Mart.*, *Conf. Pontif.* und *non Pontificis, Doctorum, Virgin.* und *non Virginum*, sie mögen *dupl.* oder *semid.* sein.

Der Hymnus *Jam lucis* zur Prim, sowie die Hymnen zur Terz, Sext und Non fallen nur in den drei letzten Karwochentagen und in der Osterwoche weg.

Jede Hore hat eine eigene Antiphon, welche regelmässig den Laudesantiphonen entnommen ist; zur Prim trifft dann die erste, zur Terz die zweite, zur Sext die dritte, zur Non die fünfte. An Sonntagen, Ferien und Vigilien sind eigene Antiphonen vorgeschrieben, welche von denen der Laudes verschieden sind.
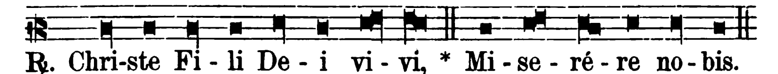
Die Intonation der Antiphon vor den Psalmen steht dem Hebdomadar zu, Intonation und Fortsetzung der Psalmen, sowie der Gesang der ganzen Antiphon am Ende derselben obliegt dem *Chorus Musicorum et Capellanorum.*

Die Psalmen zur Prim wechseln nach Massgabe der Festzeit, d. h. dem 53. Psalm, sowie den zwei Abteilungen des Ps. 118 werden beim Sonntagsoffizium Ps. 92 oder 117 nebst dem *Symbol. S. Athanasii*, beim Werktagsoffizium Ps. 23, 24, 25, 22 und 21, auf Montag bis Samstag *excl.* verteilt, beigegeben.

Das Kapitel singt der Hebdomadar. Die *Resp. brev.* mit dem *Vers.* werden in allen Horen von zwei Sängern der *capella Musicorum* vorgetragen; an den Vigilien, den Advent-, Fasten- und Quatemberferien aber nur von einem.

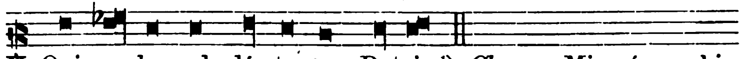
Die Melodie des *Responsorium breve* ist bei allen Horen im Kirchenjahr in der Regel gleich, nur der verschiedene

Text bewirkt hie und da kleine Veränderungen. Die am häufigsten wiederkehrende Melodie lautet:

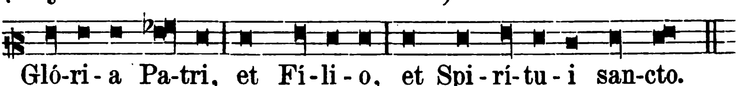


℟. Chri-ste Fi - li De - i vi - vi, * Mi - se - ré - re no - bis.

Der Chor repetiert das ganze *Responsorium.*



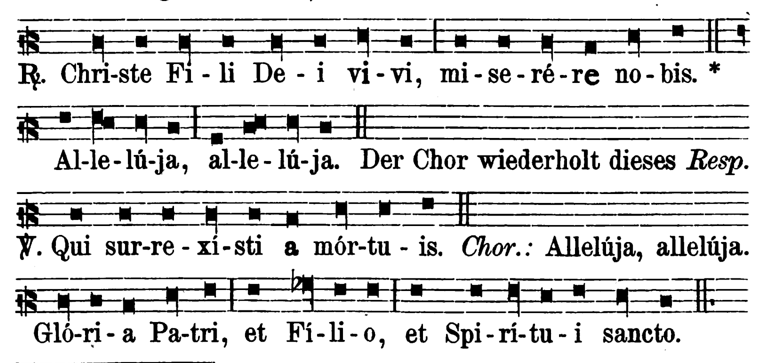
℣. Qui se-des ad déx-te-ram Patris.[1]) *Chorus.* Miserére nobis.



Gló-ri - a Pa-tri, et Fí - li - o, et Spi - rí- tu - i san-cto.

Chorus: Christe Fili Dei vivi, miserére nobis. ℣. *Exsúrge Christe ádjuva nos.* ℟. *Et líbera nos propter nomen tuum.*[2])

Zur österlichen Zeit und an mehreren Festen des Kirchenjahres (z. B. Fronleichnam) sind zwei *Alleluja* beizusetzen oder schon angefügt. In diesem Falle ist eine eigene Melodie vorgeschrieben.[3])



[1]) Dieser ℣. wechselt öfters je nach der Festzeit; bei Muttergottesfesten z. B. lautet er *Qui natus es de Maria Virgine*; die Veränderung ist im *Antiphonarium,* auch *Compendium Ant.* angegeben.

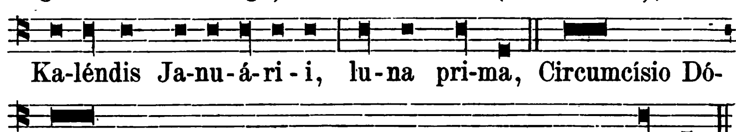
[2]) Dieser Vers (nach dem *Resp. br.*) hat *in fest. solemn., dupl.* und *semid.* die auf S. 129 unter 2 aufgeführte Gesangsweise, *in fest. simpl.* und *diebus ferial.* jedoch die S. 130, 3 angegebene.

[3]) Im offiziellen *Antiphon. Roman.* (Tom. II.) ist diese Melodie nur im *Commune Antiphon.* aufgenommen; bei den einzelnen Festen wurde durch fettgedruckte Vokale die Silbenverteilung nach Massgabe obiger Melodie angezeigt.

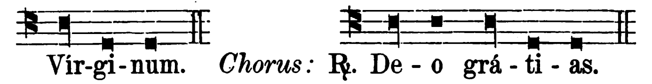
Chorus: Christe Fili Dei vivi, miserére nobis, * allelúja, allelúja. *Vers.* mit *Alleluja* (p. 129, 2, *in fest. simpl. et diebus fer.* p. 130, 3).

Wenn die *Preces* treffen, werden sie nur rezitiert. Dann folgen: *Dominus vobiscum,* Oration *Domine Deus* im *Tonus simpl. ferial.* S. 89; *Dominus vobiscum, Benedicamus Domino* nach S. 133, Nr. 9.

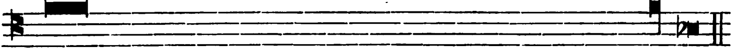
Nach diesem *Deo gratias* findet täglich im Chor die Lesung aus dem *Martyrologium* statt.[1]) Der Lektor beginnt unmittelbar, ohne sich eine *Benedictio* zu erbitten, die für den folgenden Tag treffende Lesung[2]) im Lektionstone (siehe S. 141); z. B.:



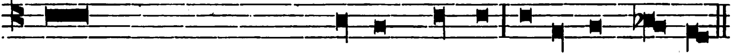
Am Schlusse wird täglich beigesetzt: *Et alibi aliorum plurimorum Ss. Martyrum, et Confessorum atque sanctarum*



Am Vorabende des Weihnachtsfestes[3]) erhebt sich die Stimme in die Oberquart bei den Worten:



Daran schliesst sich „im Passionstone" — ein ergreifender Zusammenhang zwischen Krippe und Kreuz! — der Satz:



Der noch übrige Teil wird im gewöhnlichen *Tonus Lectionis* zu Ende gesungen.

---

[1]) An den drei letzten Tagen der Karwoche unterbleiben die Lesungen aus dem *Martyrologium.*

[2]) Die Rubriken zum *Martyrologium* und dieses selbst geben nähere Aufschlüsse an.

[3]) Den besondern Ritus an diesem Tag siehe im *Martyrologium.*
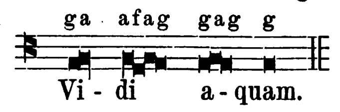
Nach dem Martyrologium singt der Hebdomadar abwechselnd mit dem Chor den Versikel: *Pretiosa.* mit dem Terzfall, die Oration *Sancta Maria. (in tono fer.)*, dreimal *Deus in adjutorium* im Versikelton und die Oration *Dirigere* (S. 89, 3). Den Ton für die *Lectio brevis* siehe S. 141.

II. Terz, Sext und Non sind kürzer und auch regelmässiger eingerichtet. Nach dem *Deus in adjutorium* folgt der Hymnus, dann wird die Antiphon intoniert, nach deren Tonart je drei Psalmen gesungen werden.[1]) Nach dem Gesang der ganzen Antiphon folgen Kapitel, *Resp. br.*, Oration (immer *Tonus simpl. ferial.* S. 89, 2) und *Benedicamus* (S. 133, 9) mit ℣. *Fidelium animæ* auf einem Tone.

Die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

§. 35. Die Weihwasserausteilung an Sonntagen, der Litaneiengesang.

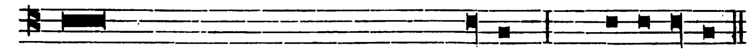
I. An allen Sonntagen wird vor dem Hochamte das Weihwasser ausgeteilt. Der Celebrans intoniert[2]) innerhalb der Osterzeit (vom Osterfeste bis zum Dreifaltigkeitssonntage *excl.)*



Der Chor fährt fort mit: *Egredientem* bis zum Psalm, dessen erste Hälfte, sowie *Gloria Patri* von *Cantores*, die zweite Hälfte vom Chor vorgetragen werden. Dann folgen:

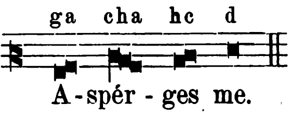
[1]) Jede dieser drei Horen besteht aus je drei Abteilungen des 118. Ps. *Beati immaculati.* Dieselben schliessen jedesmal mit *Gloria Patri*, der darauffolgende Vers jedoch wird nicht eigens intoniert, da keine neue Antiphon vorausgeht.

[2]) Diese Intonationen nebst Fortsetzung, ℣℣. und Orationen sind auf eigenen Tafeln auch einzeln gedruckt und wurden zum Gebrauche der Sänger und des Priesters auf starken Pappendeckel aufgezogen.



℣. Osténde nobis Dñe misericórdiam tu-am. (*T. p.* Alle-lú-ja.)
℟. Et salutáre tuum da no-bis. (*T. p.* Alle-lú-ja.)
℣. Dómine exáudi oratiónem me-am.
℟. Et clamor meus ad te vé-niat.
℣. Dóminus vobíscum.
℟. Et cum spíritu tuo. *Oratio in tono fer.* p. 89, 3.

Ausserhalb der österlichen Zeit intoniert der Priester:



und der Chor fährt fort mit: *Domine hyssopo.* Am Passions- und Palmsonntag bleibt das *Gloria Patri* weg und die Antiphon wird nach dem ℣. *Miserere* repetiert; ℣. (ohne *Alleluja*) und Oration sind wie bei *Vidi aquam.*

II. In den liturgischen Büchern sind nur drei Litaneien aufgezeichnet: Die zu Ehren aller Heiligen, die sogenannte lauretanische Litanei und die Namen Jesu-Litanei.

1) Die Allerheiligenlitanei ist für die Prozession am Feste des hl. Markus und an den drei Tagen der Bittwoche im *Directorium chori,* im *Rituale* oder *Processionale Romanum* und im *Cantorinus Romanus* enthalten.
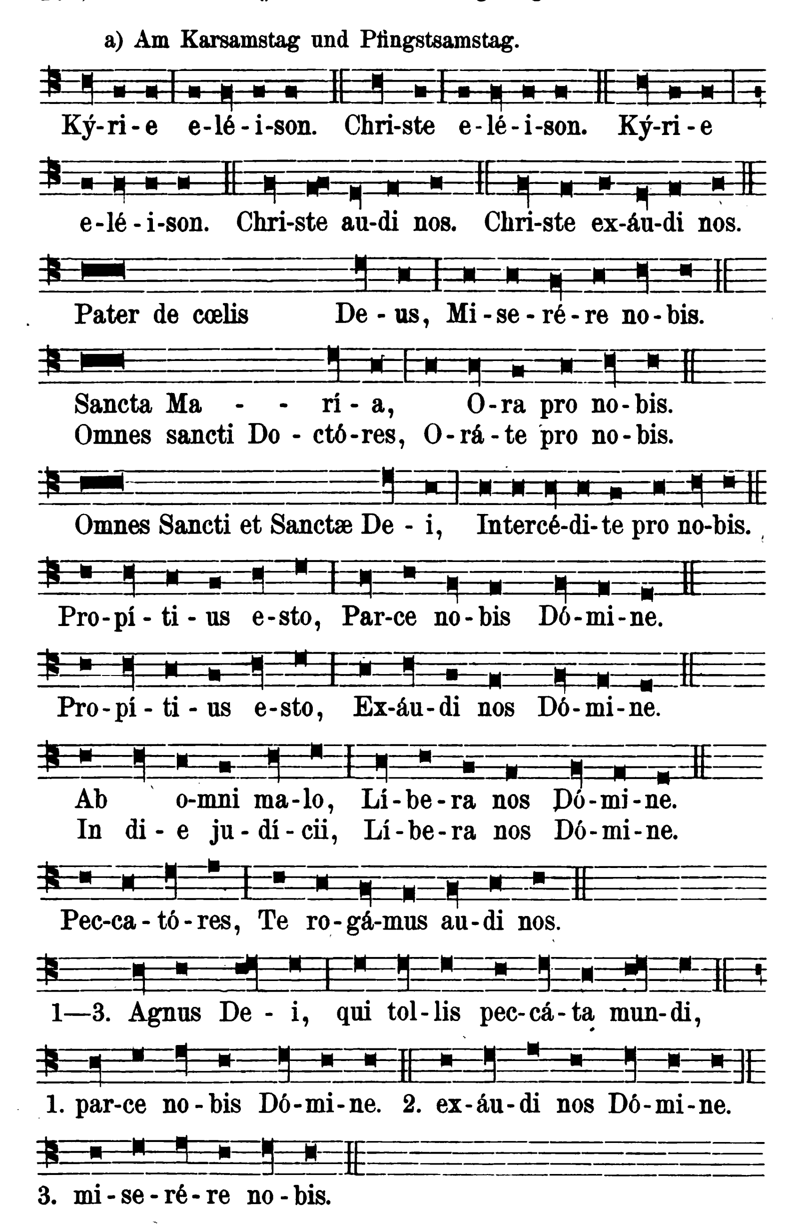
Die Allerheiligenlitanei am Karsamstag und Pfingstsamstag unterscheidet sich am Anfang und Ende in wenigen Noten von der für die Bittage geltenden Gesangsweise; auch bleiben an diesen beiden Tagen mehrere Verse weg, und bei den heil. Jungfrauen ist die Aufeinanderfolge geändert.[1]) Zur Übung finden hier die einzelnen Teile der Litanei Aufnahme.[2])

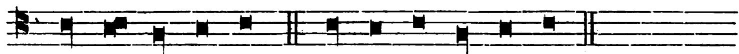
---

[1]) Die liturgische Vorschrift für den Vortrag lautet: „Zwei Sänger beginnen die Litanei und die übrigen antworten in gleichem Tone auf die einzelnen Verse.“ Wenn die Litanei bei ausserliturgischen Feierlichkeiten, z. B. Nachmittagsandachten, gesungen wird, so sind folgende Vortragsweisen geduldet: 1) Sänger: *Sanctá Maria,* Chor: *Ora pro nobis,* oder 2) Sänger einen ganzen Vers mit *Resp.*, Chor den nächstfolgenden. Regel und Verpflichtung ist die Wiederholung der ganzen Verse durch den Chor an den drei Tagen der Bittwoche, am Feste des heil. Markus, sowie am Kar- und Pfingstsamstag. S. R. C. 16. Sept. 1865.

[2]) Sie steht im *Grad. Rom.* und dessen Auszügen, auch im *Processionale* und *Cantorinus.*

a) Am Karsamstag und Pfingstsamstag.



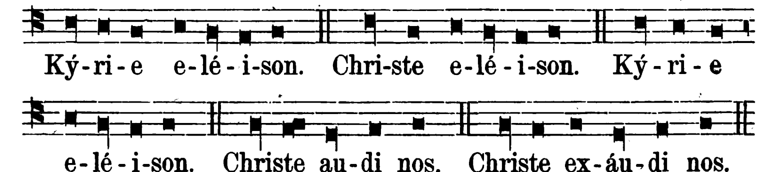


Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-áu-di nos.

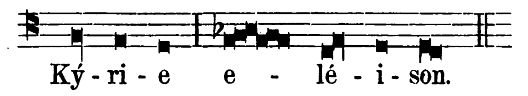
Hierauf beginnt der Chor am **Karsamstag** unmittelbar das *Kyrie* der Messe für die Osterzeit, am Pfingstsamstag das *Kyrie in festis solemnibus.*

b) Bei den Prozessionen am Markustage, in der Bittwoche und bei Nachmittagsandachten.

Zum Beginne der Prozession schreibt das *Rituale* den Gesang der Antiphon *Exsurge Dñe (II. modus)* vor; dann folgt:

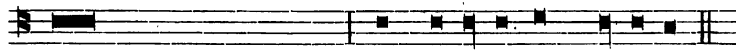


Pater de cœlis. Sancta Maria. Propitius esto. Peccatores. Agnus Dei etc. wie oben. Dann folgen: *Christe audi nos. Christe exaudi nos. Kyrie eleison. Christe eleison,* wie oben; als Schluss jedoch:



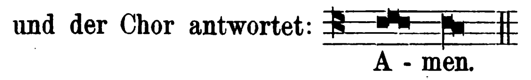
Der Psalm *Deus in adjut.* wird im *Ton. fer.* (Ton. VI.) abwechselnd gesungen; die *Vers.* und *Resp.* mit dem Terzfall.

Werden die Orationen mit der *claus. maj.* geschlossen, so trifft *Ton. simpl. fer.*, p. 89, bei der *claus. minor. Ton. fer.* mit dem Terzfall. Nach *Dñus vobiscum* singen zwei *Cantores:*



℣. Exáudiat nos omnípotens et mi-sé-ri-cors Dó-mi-nus.

und der Chor antwortet:



℣. *Et fidelium animæ* wird in tieferem Tone rezitiert, und mit ℟. *Amen* auf dem nämlichen Tone geschlossen.

Die Prozession, bei der die Allerheiligenlitanei in dieser Form gesungen wird, heisst nach altem liturgischen Sprachgebrauch am Tage des hl. Markus *Litaniæ majores,*[1]) an den drei Tagen der Bittwoche aber *Litaniæ minores.*

Diese Litanei wird auch beim vierzigstündigen Gebete nach römischem Ritus mit wenigen Einschiebungen bei der Abteilung *Te rogamus audi nos* gesungen, und findet sich mit den vorgeschriebenen Versikeln und Orationen im *Rituale Romanum* und im Appendix zum *Compendium Antiph. et Brev. Rom.*

2) Lauretanische und Namen-Jesu-Litanei.

Ausser der auch für Privatandachten[2]) üblichen Allerheiligenlitanei sind nur noch zwei approbiert und als streng liturgisch anerkannt: die lauretanische und die Litanei vom heiligsten Namen Jesu.[3]) Dieselben sind daher auch allein in die beziehungsweisen liturgischen Bücher *(Rituale, Processionale, Direct. chori)* aufgenommen und mit offiziellem Gesange versehen, während es den Diözesanbischöfen freisteht, ausserliturgische Litaneien zu approbieren oder einzuführen.
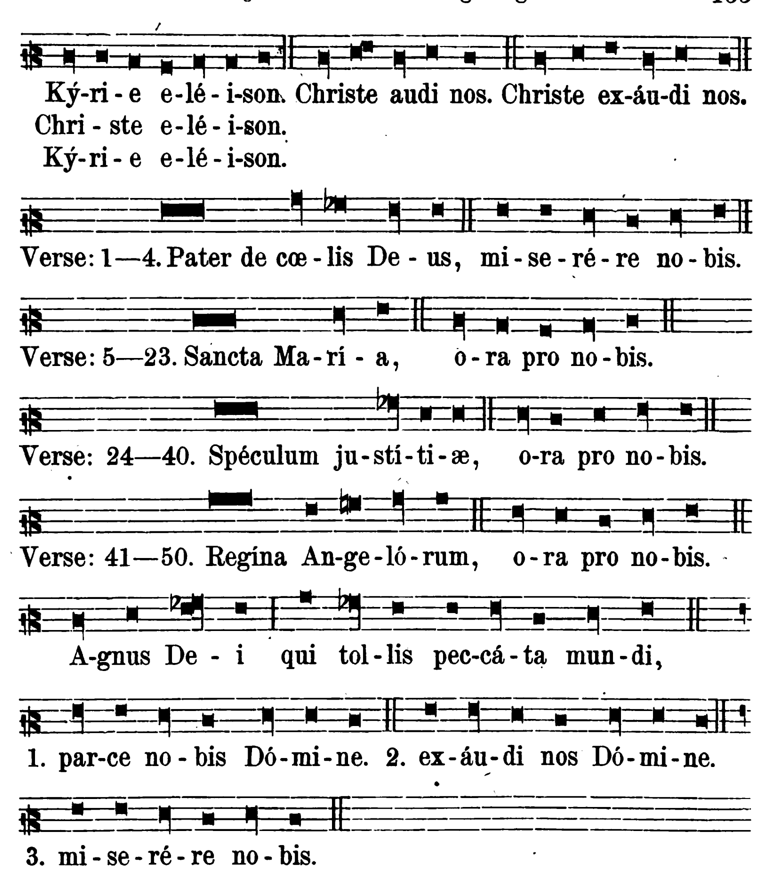
Die einzelnen Kadenzen der lauretanischen Litanei sind folgende:

---

[1]) Diese Rogationen heissen die „grösseren“, weil sie seit uralten Zeiten feierlicher begangen wurden und noch zu begehen sind. Das *Cærem. Ep. Lib. II. Cap. 32.* bemerkt bei den drei Litaneien der Bittwoche, sie seien *„aliquando remissius“* abzuhalten, während es für die ersteren den bischöfl. Segen und Verkündung des Ablasses anordnet. Andere Bestimmungen der *S. R. C.* sind: *In Processione in festo S. Marci et in triduo Rogationum singuli Litan. versus integre a Cantoribus dici, et a Clero repeti debent, et non sufficit, ut ab illis inchoatis ab hoc terminentur. 16. Sept. 1865. — In Processionibus, quæ obtinent in festo S. Marci, et Rogationibus tolerari potest ut Antiphonæ cantentur in Ecclesiis, quas Processio ingreditur, ritu Paschali. Non licet vero introgressa Processione in Ecclesiis interruptis Litaniis Sanctorum, invocare nomina Titularium, licet in iisdem non adsint Litaniis. S. R. C. 9. Mart. 1857.*

[2]) Bei solchen Gelegenheiten ist es erlaubt, die Litanei zu teilen, also: Cant. *Sancta Maria*, Chor: *Ora pro nobis.* oder Cant. einen ganzen Vers mit *Resp.*, Chor aber den nächstfolgenden vortragen zu lassen.
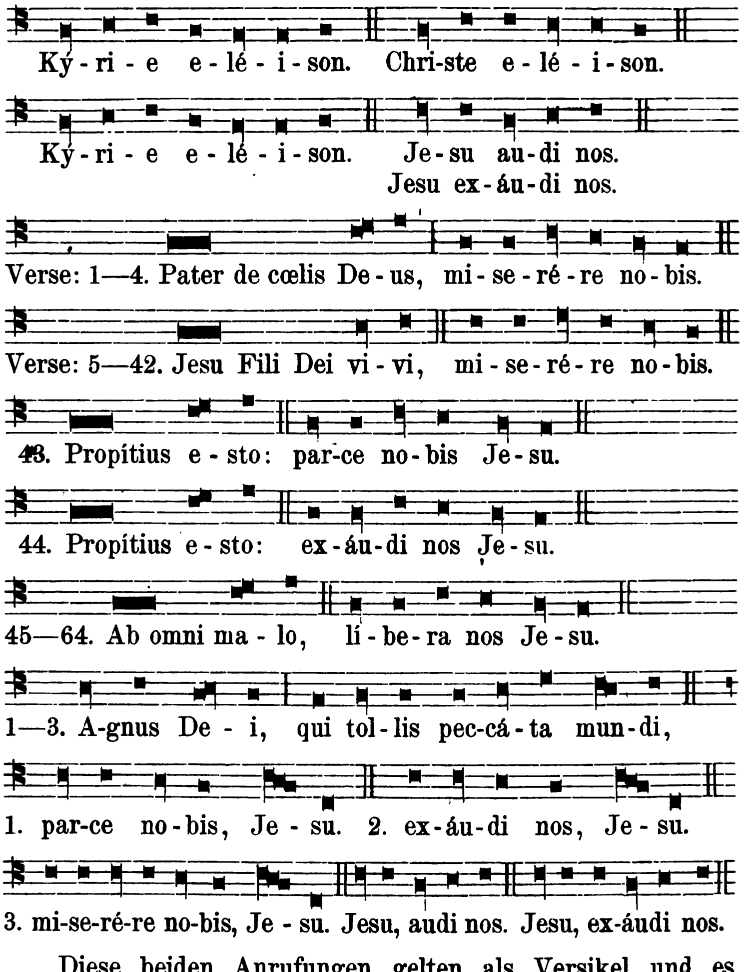
[3]) Die letztere ist seit dem Dekret *S. Congr. Indulg. 16. Jan. 1886* ebenfalls auf die ganze Kirche ausgedehnt. In Bezug auf andere Litaneien besteht eine Entscheidung der S. R. C. an den Bischof von Strassburg (Argentinen.) vom 29. Oktober 1882 des Inhaltes: *„posse, immo teneri Ordinarios alias seu novas Litanias examinare, et, quatenus expedire putent, approbare; at nonnisi pro privata atque extraliturgica recitatione.“*



Seit langer Zeit wurde in Deutschland irrtümlicherweise die lauretanische Litanei mit *Kyrie eleison* u. s. w. geschlossen; die *S. Rit. Congregatio* aber fordert den Abschluss nach dem dritten *Agnus Dei.* In Rom werden der ℣. *Ora pro nobis,* oder ℣. *Gaude et lætare.* etc. sogar von den Chorsängern, nicht vom Priester vorgetragen.

Die Versikel und Oration nach dieser Litanei sind je nach der Zeit des Kirchenjahres und den einfallenden Muttergottesfesten verschieden, die Oration ist vor und am Ende der *claus. minor* mit dem Terzfall zu singen.

Die offizielle Gesangsweise der Namen-Jesu-Litanei ist folgende:
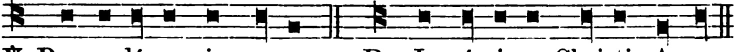


Diese beiden Anrufungen gelten als Versikel und es folgen daher unmittelbar die zwei Orationen *Domine Jesu Christe* und *Sancti nominis tui,* welche unter einer Konklusion im Ferialton mit dem Terzfall vor und am Schlusse der *clausula minor* gesungen werden.

§. 36. Die Kerzen-, Aschen-, Palmen-, Osterkerzen- und Taufwasserweihe.

I. Die Kerzenweihe am Lichtmesstage beginnt mit *Dominus vobiscum.* Dann folgen fünf Orationen, welche im *tonus simplex ferialis* (S. 89, 2) zu singen sind. Während der Austeilung der Kerzen singt der Chor die Ant. *Lumen ad revelationem* mit dem Cantic. *Nunc dimittis*; nach jedem Verse wird die Antiphon *Lumen* wiederholt. Nach der Antiphon *Exsurge Domine* singt der Priester die Oration: *Exaudi nos* (nach Septuagesima mit vorhergehendem *Flectamus genua*) *in tono feriali.* Der Diakon intoniert dann im Versikelton:

Der Chor aber antwortet:



℣. Pro-ce-dámus in pa-ce. ℟. In nómi-ne Christi. Amen.

Während der Prozession werden vom Chore die Antiph.: *Adorna thalamum* oder *Responsum accepit,* beim Eintritt in die Kirche das Resp. *Obtulerunt pro eo* gesungen.[1])

II. Am Aschermittwoch wird vor der Aschenweihe vom Chore die Antiph. *Exaudi nos* mit dem Psalmvers *Salvum me fac* und *Gloria Patri* gesungen, dann die Antiph. repetiert.

Die nun folgenden vier Orationen sind *in tono feriali,* S. 89, 3., zu singen. Während der Bestreuung mit der geweihten Asche singt der Chor die Antiphon: *Immutemur habitu* oder *Inter vestibulum,* und zum Schluss das Respons. *Emendemus in melius* mit dem ℣. *Adjuva nos* und *Gloria Patri.* Zur Oration nach der Bestreuung mit Asche trifft der *Ton. fer.*

III. Nach der Austeilung des Weihwassers[2]) beginnt am Palmsonntag die Palmweihe mit der Ant. *Hosanna filio David.* Auf die Oration *Deus quem diligere,* welche der Priester *in*
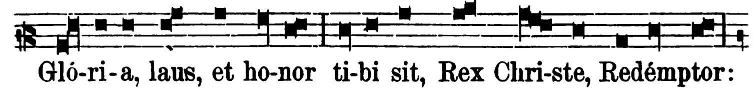
---

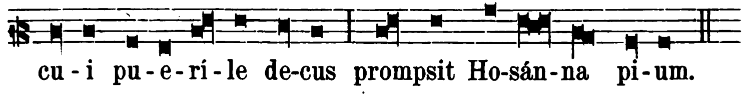
[1]) Diese Gesänge stehen im *Graduale, Processionale* und *Rituale Rom.,* sowie im *Compend. Grad. et Miss. Rom.* und *Cantorinus Romanus.*

[2]) Das *Gloria Patri* beim *Asperges* bleibt weg.

tono simpl. fer. S. 89, 2 zu singen hat, folgt die Epistel. Nach derselben singt der Chor das Responsorium *Collegerunt Pontifices* oder *In monte Oliveti.* Dann folgen Evangelium, die Oration *Auge fidem* im *tonus simplex ferialis* und die Präfation im Ferialton. Darauf trägt der Chor *Sanctus* und *Benedictus* nach einer eigenen Gesangsweise vor, welche mit der im *Requiem* üblichen übereinstimmt. Von den nun folgenden sechs Orationen wird nur die vierte: *Deus qui per Olivæ ramum* mit dem Terzfalle gesungen, die übrigen *in tono simpl. fer.* Während der Austeilung der Palmzweige singt der Chor die Antiph. *Pueri Hebræorum.* Bei der Oration *Omnipotens* trifft der *tonus fer.* mit dem Terzfall.

Vor Beginn der Prozession singt der Diakon: *Procedamus etc.* S. 155. Je nach Bedarf wird die eine oder andere der Antiph. *Cum appropinquaret, Cum audisset populus, Ante sex dies, Occurrunt turbæ, Cum Angelis, Turba multa* gesungen. Bei der Rückkehr der Prozession treten zwei oder vier Sänger früher in die Kirche ein und beginnen, der vor den Thoren stehenden Prozession zugewendet, die ersten zwei Verse des Hymnus: *Gloria, laus.* Der Priester mit den übrigen, die ausserhalb der Kirche stehen, repetiert sie. Die Cantores singen alle oder einzelne der folgenden fünf Strophen[1]) und der Chor antwortet jedesmal mit *Gloria, laus* in folgender Weise:
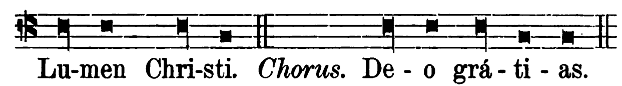




Nachdem der Subdiakon mit dem Schaft des Kreuzes an die Thüre gestossen, öffnet sich diese und die Prozession tritt unter dem Gesange des Responsoriums *Ingrediente Domino* in die Kirche.

[1]) *Omnes, vel partim, prout videbitur.*

IV. Bei der Feuerweihe[1]) am Karsamstag werden die Weihrauchkörner für die Osterkerze geweiht. Der Diakon, welchem die *benedictio cerei Paschalis* übertragen ist, singt beim Eintritt in die Kirche mit Beachtung der vorgeschriebenen Zeremonien in dreimaliger Erhöhung der Stimme:



Die Weihe der Osterkerze ist in einem prächtigen Gesang, *præconium Paschale* genannt, verflochten, der mit dem Präfationsgesang Ähnlichkeit hat, ihn aber an Mannigfaltigkeit und Schönheit weit übertrifft. Einleitung und Schluss lauten wie folgt:

Exsúl-tet jam Angé-li-ca tur-ba cœ-ló-rum: ex-súl-tent

di-ví-na my-sté-ri-a: et pro tanti Re-gis vi-ctó-ri-a

tu-ba ín-so-net sa-lu-tá - ris. Gáu-de-at et tel-lus tantis

ir-ra-di-á-ta ful-gó-ri-bus: et æ-térni Re-gis splendó-re
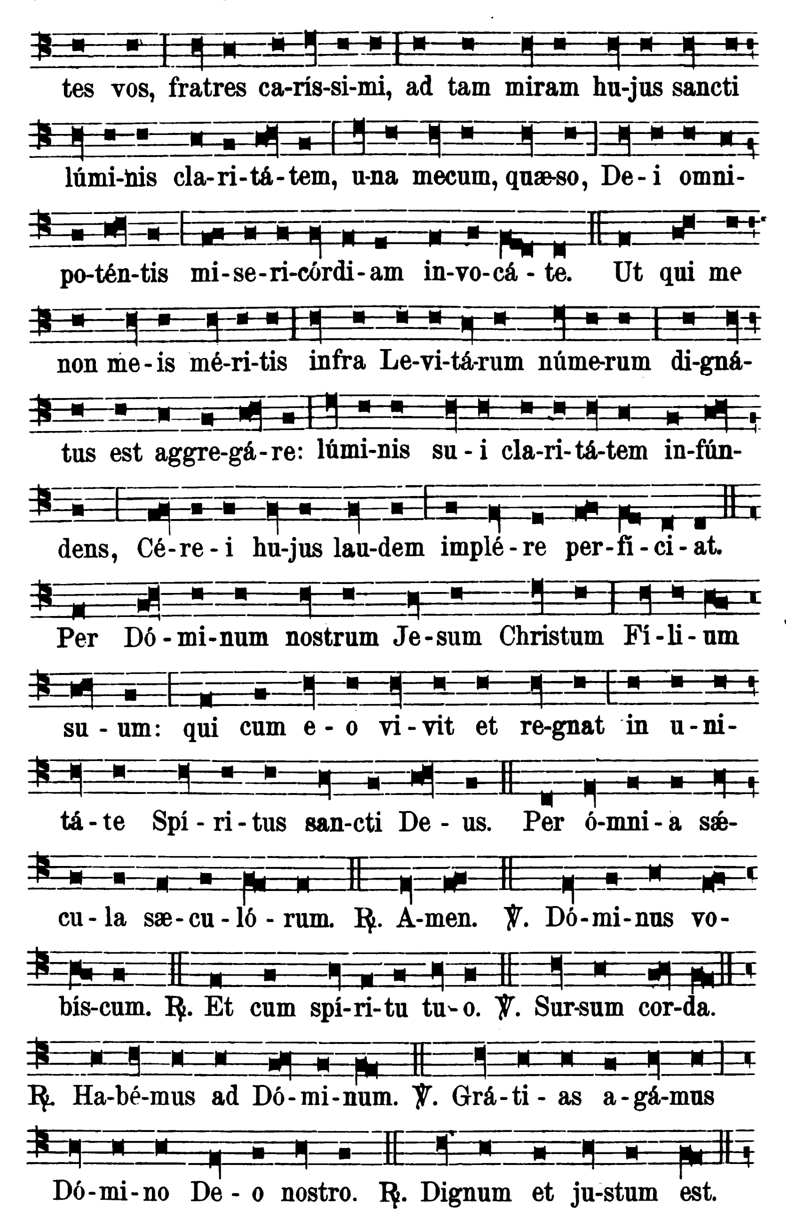
il-lustrá-ta, to-tí-us or-bis se sén-ti-at a-mi-sís-se
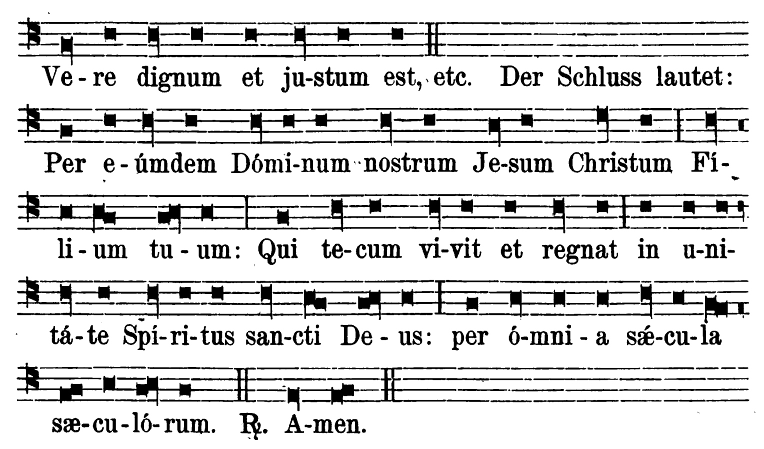
ca-lí - gi-nem. Læ-té-tur et ma-ter Ec-clé-si-a, tanti

lúmi-nis ad-orná-ta ful-gó-ri-bus et ma-gnis po-pu-ló-rum

vó-ci-bus hæc au-la re-súl-tet. Qua-pró-pter a-stán-

[1]) Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gesprochen; siehe S. 89, Note 1.


tes vos, fratres ca-rís-si-mi, ad tam miram hu-jus sancti
lúmi-nis cla-ri-tá-tem, u-na mecum, quæ-so, De-i omni-
po-tén-tis mi-se-ri-córdi-am in-vo-cá-te. Ut qui me
non me-is mé-ri-tis infra Le-vi-tá-rum núme-rum di-gná-
tus est aggre-gá-re: lúmi-nis su-i cla-ri-tá-tem in-fún-
dens, Cé-re-i hu-jus lau-dem implé-re per-fi-ci-at.
Per Dó-mi-num nostrum Je-sum Christum Fí-li-um
su-um: qui cum e-o vi-vit et re-gnat in u-ni-
tá-te Spí-ri-tus san-cti De-us. Per ó-mni-a sǽ-
cu-la sæ-cu-ló-rum. ℟. A-men. ℣. Dó-mi-nus vo-
bís-cum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu-o. ℣. Sur-sum cor-da.
℟. Ha-bé-mus ad Dó-mi-num. ℣. Grá-ti-as a-gá-mus
Dó-mi-no De-o nostro. ℟. Dignum et ju-stum est.



Anmerkung. Das *Pontif. Rom.* schreibt die gleiche Gesangsweise für die Verkündung der beweglichen Feste *(festa mobilia)* vor, welche am heil. Dreikönigsfest *(Epiphania Domini)* unmittelbar nach dem gesungenen Evangelium in jeder Kathedralkirche stattfinden soll. Dieser Gesang muss jedes Jahr dem wechselnden Texte angepasst werden, die Publikation selbst obliegt dem jüngsten Kanonikus. Siehe übrigens *Cærem. Episc. Lib. II., Cap. 15,* unter Vergleichung mit einer Entscheidung der *S. R. C.* vom 16. Jan. 1607.

V. Nach dem Vortrage der Prophezien am Samstage vor Ostern oder vor Pfingsten ist während der Prozession zur Taufquelle der Traktus *Sicut cervus* zu singen. Bei der Ankunft am Taufbrunnen werden zwei Orationen im *ton. simpl. fer.* auf einem Tone gesungen, dann folgt die Präfation im Ferialton. Gegen das Ende derselben ist folgende Stelle dreimal, immer mit höherer Stimme, zu singen:

Descéndat in hanc plenitúdinem fontis, virtus Spíritus sancti.[1]

Bei der Rückkehr zur Kirche oder zum Altar singen zwei *Cantores* die Allerheiligenlitanei in kürzerer Fassung (siehe S. 150), der Chor wiederholt das Vorgesungene; nach *Christe exaudi nos* beginnt das *Kyrie* der Messe ohne *Introitus.*

---

[1]) Der vorletzte Ton *(e)* wird demnach Anfangston für die erste Wiederholung, *fis* Anfangston für die zweite Wiederholung.
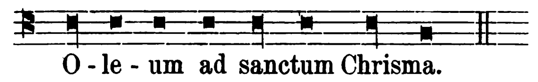
§. 37. Die Messe am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag.

I. Am Gründonnerstag wird die Orgel beim *Gloria* gespielt und schweigt dann bis zum *Gloria* des Karsamstags.[1])

Die Messe dieses Tages unterscheidet sich nur in Kathedralkirchen von der gewöhnlichen Ordnung der *Missa cantata*. In diesen nimmt der Bischof unter Assistenz von zwölf Priestern, sieben Diakonen und sieben Subdiakonen die Weihe der heil. Öle vor, zum erstenmal nach der hl. Wandlung vor den Worten des Kanon: *Per quem hæc omnia.* Der Archidiakon singt:

O-le-um in-fir-mó-rum.

Ein Subdiakon mit zwei Akolythen bringt das Öl, die Weihe durch den Bischof geschieht ohne Gesang, und das Amt wird hierauf von *Per quem* an fortgesetzt wie gewöhnlich. Nach der Kommunion des Klerus und der ersten Ablution begibt sich der Bischof zum zweitenmal an den für die Ölweihe im Presbyterium bestimmten Platz, und der Archidiakon singt:



und unmittelbar in gleichem Tone:



Während die hl. Öle in feierlicher Prozession gebracht werden, singen zwei Sänger:

Modus II.



---

[1]) *Cærem. Episc.* Lib, I., cap. XXVIII. §. 2. (Potest in ecclesia organum et musicorum cantus adhiberi.) Fer. V. in Cœna Domini ad *Gloria in excelsis Deo* et Sabbato sancto ad *Gloria in excelsis Deo*. Es ist also nicht gestattet, schon beim *Kyrie* an diesen beiden Tagen die Orgel zu spielen.



Der Chor repetiert stets den gleichen Vers, während die zwei Sänger die im *Pontif. Rom.* (auch *Offic. hebd. sanctæ* und *Cantorinus Romanus)* verzeichneten Verse: *Audi Judex, Arbor fœta* etc. singen, bis die Prozession, welche von dem Orte ausgeht, wo die Ölgefässe bereit standen, im Presbyterium angelangt ist. Der Bischof beginnt mit der Weihe des Chrysam; dann folgen drei Orationen und die Präfation im Ferialton. Nach derselben begrüssen der Bischof und die zwölf Priester (je zwei gemeinsam) den geweihten Chrysam, indem sie das Knie beugen und dreimal immer in höherem Tone singen:



Die Weihe des hl. Öles für die Katechumenen besteht aus zwei Orationen; dann folgt die dreimalige Begrüssung desselben in der eben beschriebenen Weise unter dem Gesange der Worte:



Nach beendigter Zeremonie werden die geweihten Öle in Prozession an den Aufbewahrungsort zurückgetragen und zwei Sänger singen vier Strophen, auf welche der Chor mit *O Redemptor* antwortet.

Erst nach der Ölweihe wird vom Chor die *Communio* gesungen und das Amt in gewöhnlicher Weise mit *Ite Missa est* im feierlichen Tone abgeschlossen.

Nach der hl. Messe findet feierliche Prozession mit der für den Karfreitag konsekrierten Hostie zu dem für die Aufbewahrung derselben bestimmten Orte statt. Während derselben wird der eucharistische Hymnus *Pange lingua* gesungen. Andere Gesänge sind ausdrücklich verboten. [1])

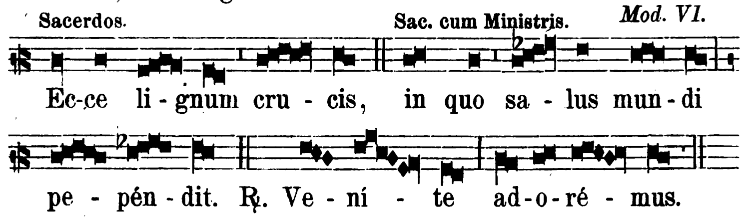
[1]) *In ostiolo, ubi Feria V. in Cœna Domini reconditur Ss. Euchar. Sacramentum, non licet apponi sigillum: et eo recondito non potest cantari: Sepulto Domino. S. R. C. 7. Dec. 1844.*

Zum Schlusse wird im Presbyterium die Vesper gebetet, nicht gesungen, und nach Beendigung derselben unter Rezitation des 21. Ps. *Deus, Deus meus, respice in me* die Entkleidung der Altäre vorgenommen.

An Kathedralkirchen folgt hierauf die feierliche Fusswaschung durch den Bischof, eingeleitet mit dem Gesang des Evangeliums *Ante diem festum Paschæ,* vollbracht unter ganzem oder teilweisem Vortrage von neun Antiphonen, und abgeschlossen durch mehrere *Vers.* und *Resp.* nebst Oration; die Gesänge für diese Zeremonie finden sich im *Pontificale Rom., Offic. Hebd. sanctæ* und *Cantorinus Romanus.*

II. Am Karfreitag liest der Lektor die Prophezie *Hæc dicit Dominus* im Lektionstone, der Chor singt den Traktus *Domine audivi,* der Priester *Oremus, Flectamus,* etc. mit der Oration *Deus, a quo,* der Subdiakon im Episteltone die Lektion *In diebus illis,* und endlich der Chor den Traktus *Eripe me.* Hierauf folgt die Passion nach dem Evangelisten Johannes; von *Post hæc autem* angefangen wird der Evangelienton gebraucht. Die Gesangsweise der folgenden neun Orationen ist auf S. 90 angegeben.

Bei der Enthüllung des Kreuzes beginnt der Priester die Antiphon *Ecce lignum* allein; von *in quo salus* an singen die *Ministri* mit, der Chor aber respondiert mit *Venite adoremus,* wie folgt:



Diese Antiphon ist noch zweimal in gesteigerter Tonhöhe zu repetieren.

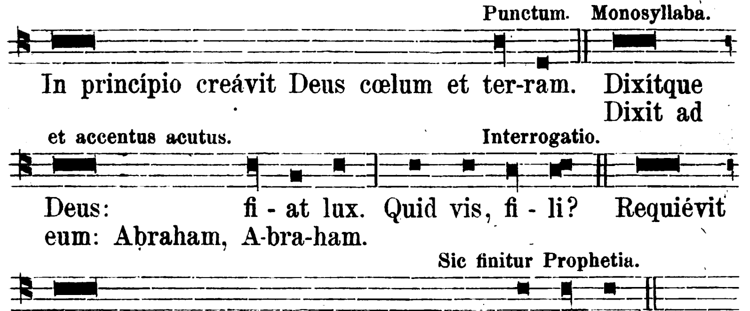
Während der Adoration des Kreuzes singt der Chor die Improperien *Popule meus,* den Hymnus *Crux fidelis* etc. Während die am Gründonnerstag konsekrierte Hostie in Prozession vom bestimmten Orte zum Altare getragen wird,

trägt der Chor den Hymnus *Vexilla regis prodeunt* vor; der Gesang kann während der Zeremonien bis zum *Pater noster* fortgesetzt werden.

Nach dem *Orate, fratres* singt der Celebrans ohne weitere Einleitung: *Oremus, præceptis salutaribus* im Ferialtone. *Amen* spricht er leise und singt dann ohne *Oremus* im ferialen Messtone die Oration *Libera nos,* worauf der Chor mit ℟. *Amen* antwortet.

III. Nach der Weihe der Osterkerze sind am Karsamstage zwölf Prophezien zu singen in folgendem





Nach jeder Prophezie [1]) wird *Oremus, Flectamus* etc., S. 90, die Oration aber im *ton. simpl. fer.,* S. 89, 2., gesungen.

Nach der 4., 8. und 11. Prophezie singt der Chor einen *Tractus.* [2])

Nach der Wasserweihe und dem Gesang der Allerheiligenlitanei (s. S. 150) beginnt die Messe mit *Kyrie eleison* nach dem ersten Formular aus dem *Ordinarium Missæ.*

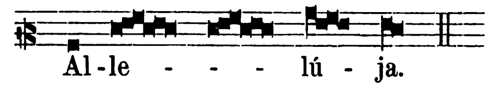
Das *Gloria*, bei welchem die Orgel gespielt wird, und die Oration sind im feierlichen Tone zu singen. Nach der

---

1) Nach der 12. Prophezie jedoch bleiben *Flectamus genua* und *Levate* weg.

2) Die sechs Prophezien mit den Orationen am Pfingstsamstag, aber in der Reihenfolge die 3., 4., 11., 8., 6. und 7. des Karsamstags, werden in gleicher Weise gesungen; der Chor hat nach der 2. (4.) Prophezie den Traktus *Cantemus,* nach der 3. (11.) *Attende cœlum,* nach der 4. (8.) *Vinea facta est* vorzutragen; dieselben befinden sich auch im Anhange zur neuesten Ausgabe des *Offic. hebd. sanctæ.*

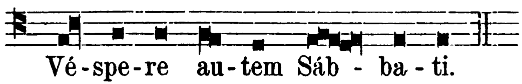
Epistel intoniert der Celebrans den österlichen Jubelgesang und wiederholt ihn zweimal in gesteigerter Tonhöhe.



Der Chor antwortet in gleicher Weise, fügt aber nach der dritten Repetition den ℣. *Confitemini* mit dem Traktus *Laudate Dominum* bei.

Nach dem Evangelium, beziehungsweise *Dominus vobiscum* etc., kann die Orgel gespielt werden, da kein *Offertorium* zu singen ist. *Agnus Dei* und *Communio* fallen an diesem Tage ebenfalls fort.

Nach dem *sumtio sanguinis* wird die Vesper eingefügt; der Chor beginnt mit der Antiph. *Alleluja* und dem 116. Psalm *Laudate Dominum* und repetiert die Antiphon. Nach Wiederholung der Antiphon intoniert der Celebrans, da Kapitel, Hymnus und Versikel wegbleiben, sogleich die Antiphon zum *Magnificat:*



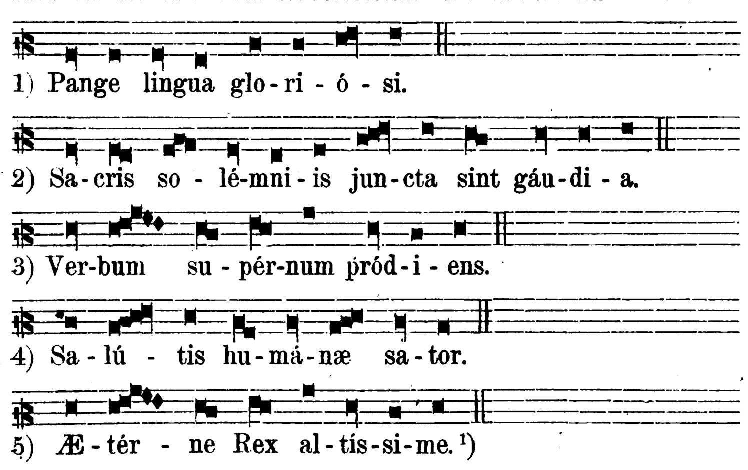
Der Chor fährt mit *quæ lucescit* . . . fort und singt das Canticum *Magnificat* nach dem VIII. Tone, Fin. 1. Ist die Antiphon repetiert, so singt der Celebrans: *Dominus vobiscum,* die Oration im feierlichen Ton. *Dominus vobiscum.* Dem *Ite Missa est* werden zwei *Alleluja* angefügt, s. S. 113, 1.

§. 38. Verschiedene liturgische Funktionen mit Gesang.

I. Der Ritus bei der Fronleichnamsprozession, bei Prozessionen mit dem Allerheiligsten und bei Privatandachten u. s. w. ist in den einzelnen Diözesen sehr verschieden; dieses Lehrbuch beschäftigt sich nur mit den Vorschriften der römischen Liturgie, ohne auf berechtigte oder missbräuchliche Gewohnheiten einzelner Diözesen einzugehen.[1])

[1]) Es genüge, in nachfolgenden Punkten besonders wichtige Entscheidungen der S. R. C., etwaigen Missbräuchen gegenüber, anzuführen:

Für die Fronleichnamsprozession schreibt das *Rituale Rom.* nachstehende Hymnen vor, deren Intonation auch vom Priester geschehen kann, wenn er an den Stufen des Altars vor dem *Sanctissimum* kniet. Die vollständigen Melodien sind im *Rituale* oder *Processionale Romanum* zu finden.



1) *Concentui musico (vulgo la Banda) dum sacris Processionibus intervenit, assignetur locus ab Episcopo, verum ante utrumque Clerum. S. R. C. 23. Sept. 1837, 7. Dec. 1844.*

2) *Cantores in Processionibus Ss. Corporis Christi, aliisque solemnibus cotta induti incedere debent, et servandum Cærem. Episc. in Cap. II. libri I.* (dort wird den Sängern der Platz nach den Klerikern unmittelbar vor dem Kapitel angewiesen). *S. R. C. 8. Oct. 1650.*

3) *In actu expositionis Ss. Sacramenti debetne cani aliquid a Choro, seu Celebrante? Resp. Cantus in actu expositionis permitti tantum potest judicio Episcopi. Decr. cit. ad 14.*

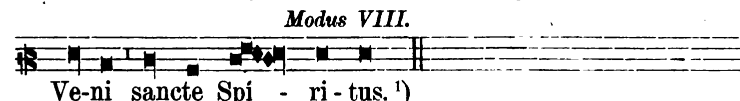
4) *In benedicendo populum cum Ss. Sacramento Celebrans nihil dicere, Cantores et Musici nihil quoque canere interim debent ad præscriptum Rit. Rom. et Cærem. Episc., non obstante quacumque contraria consuetudine. Die 12. Jun 1627, 9. Dec. 1634, 11. Maji 1641, 3. Aug. 1839. Et idem aliis Decretis declaratur.*

5) Die S. R. C. entschied auf die Anfrage: *An in benedictione populo impertienda cum Ss. Sacramento permitti possit cantus alicujus Versiculi vernacula lingua concepti, vel ante, vel post ipsam benedictionem?* wie folgt: *Resp. Permitti posse post benedictionem. S. R. C. die 3. Aug. 1839 ad 2.*
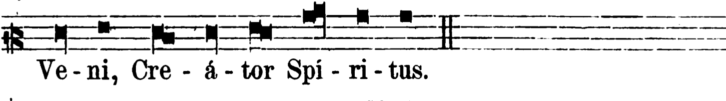
1) Im *Antiphon.* hat dieser Hymnus die Melodie von *Salutis humanæ.* Die Änderung im *Rituale* scheint wegen der unmittelbaren Aufeinanderfolge von zwei gleichen Melodien veranlasst zu sein.

II. Bei ausserordentlichen Fällen, z. B. bei der ersten gesungenen Messe der neugeweihten Priester, findet die feierliche Anrufung des hl. Geistes statt. Bei solchen Gelegenheiten kann die folgende Antiphon gesungen werden:

Modus VIII.

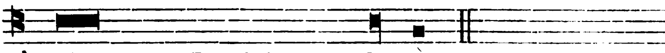


Regelmässig aber wird der folgende *Hymnus*[2]) mit ℣., ℟. und der Oration *Deus, qui corda fidelium.* gesungen:

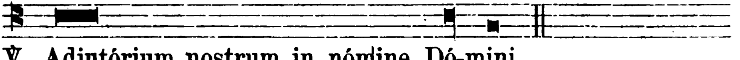


℣. Emítte Spíritum tuum et crea-bún-tur.
℟. Et renovábis fáciem ter-ræ.

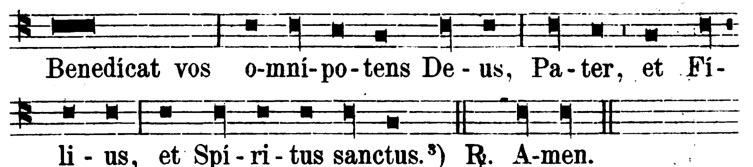
III. Die Gesangsweise bei Erteilung des bischöflichen Segens ist folgende:



℣. Sit nomen Dómini bene-dí-ctum.
℟. Ex hoc nunc, et usque in sǽ-culum.



℣. Adjutórium nostrum in nómine Dó-mini.
℟. Qui fecit cœlum et ter-ram.
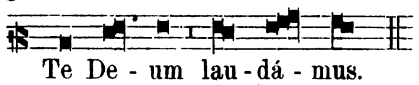


[1]) Fortsetzung des Gesanges siehe im *Processionale Roman., Compend. Antiph.* und *Cantus diversi.*

[2]) Ausserhalb der österlichen Zeit muss die letzte Strophe dieses Hymnus lauten: *Deo Patri sit gloria, | Ejusque soli Filio, Cum Spiritu Paraclito, | Nunc et per omne sæculum.*

[3]) Eine *benedictio tempestatis*, etwa gar mit dem *Sanctissimum* in obiger Gesangsweise, ist ein zu beseitigender Missbrauch. Wer durch den

IV. Bei feierlichen Gelegenheiten wird oft als Danksagung gesungen:



Wird das *Te Deum* am Schlusse einer feierlichen Prozession gesungen, so schreibt das *Rituale* fünf eigene Versikel nebst *Domine exaudi* und *Dominus vobiscum* vor; in den übrigen Fällen werden folgende zwei gebraucht:
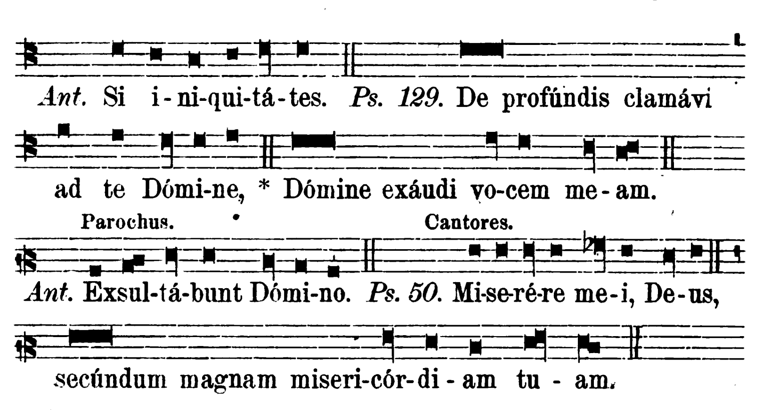
℣. Benedicámus Patrem et Fílium cum sancto Spí-ri-tu.
℟. Laudémus et superexaltémus eum in sǽ-cu-la.
℣. Benedíctus es Dómine in firmaménto cœ-li.
℟. Et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in sǽ-cu-la.
℣. Dómine exáudi oratiónem me-am.
℟. Et clamor meus ad te vé-ni-at.

V. Das römische *Rituale* enthält unter der Rubrik *Exsequiarum Ordo* alle beim Begräbnis Erwachsener und Kinder und beim sogen. *Officium Defunctorum* vorgeschriebenen Gesänge. Dieser römische Ritus erleidet nach den verschiedenen Diözesen manche Abänderungen, welche jedoch nicht die Hauptteile des röm. *Rituale* berühren. Da das *Exsequiale Roman.*[1]) in eigenem Abdruck mit besonderer Genehmigung und nach Revision der *S. R. C.* publiziert wurde, so genügt an dieser Stelle die Angabe derjenigen Intonationen, welche nach den Rubriken dem Priester obliegen.

Papst oder Bischof die Erlaubnis besitzt, den Segen in feierlicher Weise zu erteilen, kann sich obiger Gesangsweise bedienen, jedoch nach der Vorschrift der typischen Ausgabe des *Rituale* (Tit. VIII. cap. 32), wonach mit ℣. *Adjutorium* begonnen wird. Dann folgen: ℣. *Salvum fac populum tuum Dñe,* ℟. *Et benedic hæreditati tuæ. Dominus vobiscum* mit Oration. Bei den Worten *Benedicat vos* steht der Priester auf der Epistelseite und darf nach *Deus* nur das einfache Kreuz machen.
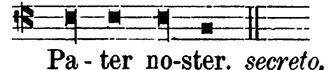
[1]) Das Büchlein hat als Haupttitel *Officium Defunctorum* und enthält auch die beim Tode des Papstes, Bischofes, Landesherrn etc. in den Kathedralkirchen vorgeschriebene fünffache *Absolutio ad tumulum* mit den Responsorien *Subvenite Sancti Dei, Qui Lazarum, Domine, quando veneris, Ne recorderis* und *Libera me.*





Der Kantor intoniert das *Resp. Subvenite,* der Klerus (Chor) antwortet.[1])

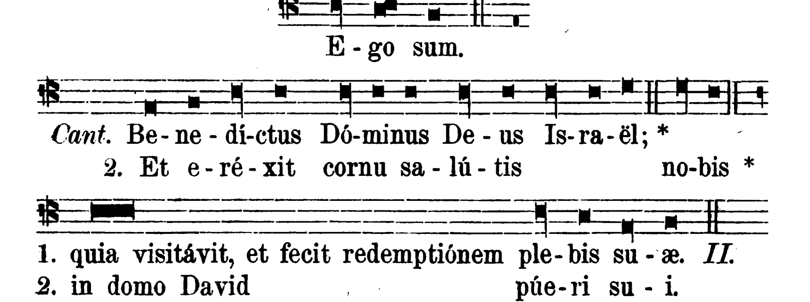
Die Orationen, welche mit *Per Christum Dñm nostrum* oder *Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum* schliessen, sind im Orationston mit Terzfall zu singen. — Nach dem *Kyrie eleison* des Responsoriums *Libera me, Domine,* folgt:



Pa-ter no-ster. *secreto.*

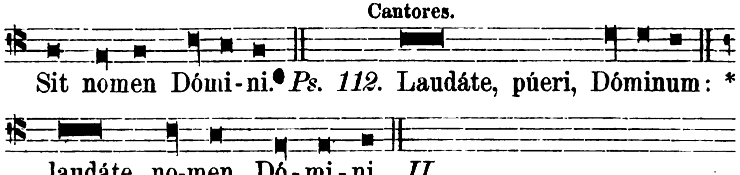
Nach der Inzensation und Aspersion folgen die Versikel mit Oration.

Nach der Benediktion des Grabes intoniert der Priester:



[1]) Besonders schön, und sinnvoll auf den Vorabend des Auferstehungsfestes *(Vespere autem Sabbati)* hinweisend, ist der Gesang des *In Paradisum.*

Bei Kinderleichen *(in exsequiis parvulorum)* intoniert der Priester:



Alle übrigen Antiphonen und Psalmen sind nach Angabe des *Officium Defunctorum* von den Sängern auszuführen.

Anmerkung. Für den Empfang des Bischofs bei Spendung der Firmung oder Visitation der Pfarreien verweisen wir auf das *Process. Rom.*, für die feierliche Priesterweihe, Einweihung der Kirche, Konsekration der Altäre u. s. w. auf die im §. 19 aufgeführten bequemen Handausgaben und Auszüge aus dem *Pontif. Rom.*, besonders aber auf den *Cantorinus Romanus.*

§. 39. Über die Begleitung der Orgel beim gregorianischen Choral.

I. Die Orgel hat sich seit Jahrhunderten in der Kirche eingebürgert und muss mit Vorzug als das kirchliche Instrument bezeichnet werden.[1]) Wenn auch die liturgischen Bücher den Gebrauch der Orgel nicht als unumgänglich notwendig voraussetzen, so enthalten sie doch Anweisungen und Regeln, wann und wie dieselbe gespielt werden könne und solle.

Unter Hinweis auf §. 42 sollen im gegenwärtigen Paragraph nur einzelne bewährte Grundsätze und Regeln für die Begleitung des gregorian. Chorals dargelegt werden.

Gleichwie sich die Struktur der gregorian. Melodien von der des modernen Tonsystems wesentlich unterscheidet, so muss auch die Harmonisation derselben mit diatonischen und

[1]) *„Hoc solo instrumento utitur Ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis, propter abusum histrionum ejectis aliis communiter instrumentis“* schreibt *Ægid. Zamorensis* bei *Gerbert, Script.* Tom. II. p. 388. Das *Cærem. Episc.* bemerkt: *potest in ecclesia organum . . . adhiberi* und enthält die gemessene Weisung: *Nec alia instrumenta musicalia addentur, nisi de consensu Episcopi;* siehe Lib. I. cap. 28, Nr. 1 u. 11, sowie unten §. 42.

konsonierenden Akkorden ausgeführt werden, und es soll als Grundsatz gelten:

„Die Harmonie der Kirchentonarten darf die Melodie der gregor. Gesänge unter keinem Vorwande verändern, sie muss sich in allen Beziehungen der Oberherrschaft dieser Melodien unbedingt unterwerfen und soll, soweit es die Gesetze der Harmonie und der Kadenzbildung gestatten, diatonisch sein.“

Da sich die gregorian. Melodien schon vor Erfindung der Harmonie gebildet haben, so ist letztere immer eine Zuthat, ein „notwendiges Übel“, und verdeckt, auch unter den günstigsten Verhältnissen, die Nüancierungen der Sprache und des Vortrags oft in beklagenswerter Weise. Wo jedoch die Begleitung der Choralgesänge infolge mannigfaltiger Verhältnisse nicht umgangen werden kann, hat sie sich vor einem dem Zufall und Augenblick überlassenen Konglomerat von Dur- und Molldreiklängen ohne inneren Zusammenhang zu hüten, und muss stets die Eigentümlichkeiten der einzelnen Oktavengattungen genau ins Auge fassen.

Auf die Frage, welche Töne als Grundlage für die Harmonisierung gregorianischer Melodien gebraucht werden sollen, können nachstehende Regeln als Privatansicht des Verfassers gelten. Dieselben basieren in Bezug auf die Behandlung der Bassstimme und die Wahl der Akkorde auf ähnlichen Beispielen der besten Meister des 16. Jahrhunderts, in Bezug auf die Behandlung der Melodie aber auf dem Grundsatze, dass die Begleitung nicht eine Verkleidung der gregorian. Melodien, sondern nur ein leichter Untergrund sein solle, auf welchem sich die gregorianischen Melodien deutlich und klar abheben müssen.

I. Allgemeine Regeln.

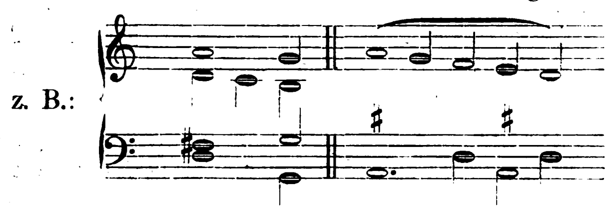
1) Je reicher die gregorian. Melodien auf einer Wortsilbe gebildet sind, desto einfacher sei die Begleitung; man wähle einen Akkord, auf welchem wenigstens drei auf- oder abwärtssteigende Noten ruhen können.

2) Die Schlussnote (Finale) eines gregorian. Tonsatzes soll regelmässig mit dem gleichen Basston begleitet werden, so dass die Melodienote in der Oktavlage sich befindet und der Akkord mit grosser Terz ausklingt.

3) Da jeder Ton der gregorianischen Melodien als Prim, Terz oder Quint eines Dur- oder Molldreiklanges angesehen werden kann, so reichen in erster Linie die Dreiklänge der Finale und Dominante, in zweiter Linie aber die leitereigenen Dreiklänge der den authentischen und plagalen *modi* gemeinsamen fünf Töne[1]) mit ihren zwei Umkehrungen vollkommen aus, um die diatonischen Melodien in stylvoller harmonischer Weise zu umkleiden.

4) Ausser diesen Dreiklängen und ihren Umkehrungen (die zweite Umkehrung findet sich bei Palestrina nur bei synkopierter, vor oder nachgehaltener Quart oder Oktav) können auch die Nebenseptimenakkorde der betreffenden diatonischen Tonleiter als Begleitungsakkorde dienen. Der Dominantseptimenakkord jedoch ist in seiner Grundform und in seinen Umkehrungen ausgeschlossen; als Ausnahme gilt die dem Dreiklange folgende kleine Septime bei Kadenzen in der Mittelstimme oder auch bei abwärtssteigender Melodie,

z. B.:



5) Als vorletzter Akkord kann in den meisten Fällen der sogenannte Dominantendreiklang (nach moderner Ausdrucksweise) gebraucht werden, also auf *c* für den V. und VI. Ton, auf *d* für den VII. und VIII. Ton, auf *a* für den I. und II. Ton, wenn nicht etwa die vorletzte Note der Me-

---

[1]) Dreiklänge auf *h* sind wegen der verminderten Quinte ausgeschlossen, dagegen ist die erste Umkehrung als Sextakkord (*d, f, h*) sehr brauchbar.

lodie *c* ist. Für den III. und IV. Ton jedoch ist der sogen. phrygische Schluss anzuwenden. [1])

6) Die weite Harmonielage ist als Regel zu empfehlen; die vier Stimmen sollen so gut und fliessend verteilt sein, dass sie eventuell von Sopran, Alt, Tenor und Bass gesungen werden könnten.
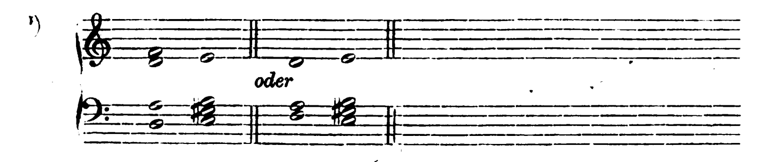
7) Beim Umschreiben in weisse Noten wähle man für ■ = 𝅝, für ■ = 𝅝., für ♦ = 𝅗𝅥, und teile in Bass- und Mittelstimmen durch Punkte oder Ligaturen die Noten so ein, dass sie den Notenwerten der Melodie entsprechen.

8) Wenn die Sänger bei Absätzen ɪ ɪ oder Abteilungen atmen, hat auch der Organist abzusetzen; er schmiege sich aufs innigste an den Sängerchor an und lese daher stets den Text mit, um alle Flexionen der Deklamation genau beachten und denselben folgen zu können.

9) Eine Modulation in der Begleitung, d. h. Anwendung von *cis*, *fis* oder *gis* in einer Mittelstimme ist dann angezeigt, wenn die gregorianische Melodie mit *e—d*, *a—g* oder *h—a* abschliesst, so dass die entsprechenden Akkorde ♯*a—d*, ♯*d—g* oder ♯*e—a* gewählt werden können.

Da ein *fis* im gregorianischen Choral unmöglich ist, so sind der Dur- und Mollakkord auf *h* ausgeschlossen. Bei Transposition nach abwärts oder aufwärts sind *mutatis mutandis* die gleichen Regeln zu beobachten.

10) Die Basstimme ist regelmässig in der Gegenbewegung zu halten; bei aufwärtssteigender Melodie ist auch die gerade Bewegung in Terzen resp. Dezimen zu empfehlen. Wenn viele Silben oder Wörter auf einem Tone gesungen werden, wie beispielsweise bei den Psalmen, so ist die Seitenbewegung *(motus obliquus)* angezeigt; vgl. §. 1, S. 2, Anm.

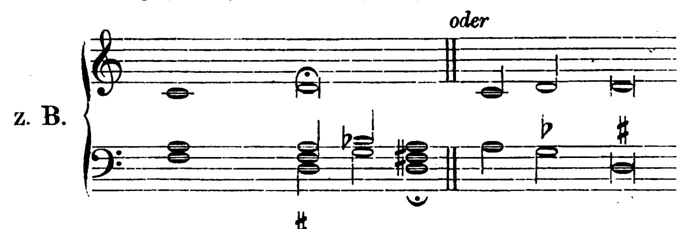
[1])


11) Abwechslung mit nur dreistimmiger Begleitung, oder vierstimmig ohne Gebrauch des Pedals, empfiehlt sich, wenn auch der Sängerchor, teils in Knaben- oder Männerstimmen, oder in Solisten und Chor abgeteilt ist. Die Registrierung hat sich immer nach der Stärke des Sängerchores zu richten und darf die Stimmen nie übertönen.
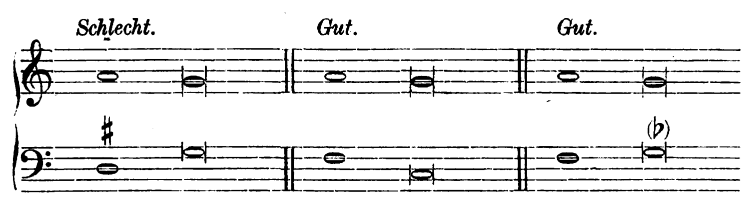
12) Die Vorspiele sollen Motive aus dem Anfange des Gesangssatzes entweder harmonisch oder in Fugenform entnehmen, die Nachspiele sind in ähnlicher Weise auszuführen. In unmittelbarstem Zusammenhang mit dem Chorale sollen sie sich frei rhythmisch ohne Taktfessel bewegen.

II. Besondere Regeln.
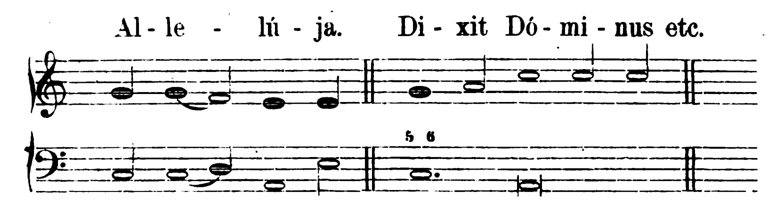
1) Beim ersten und zweiten Ton wird das *c* unter *d* am besten durch *f* in der Quintlage oder *a* in der Terzlage mit folgendem *g-(moll-)* bezw. *d-(dur-)*Akkord harmonisiert;



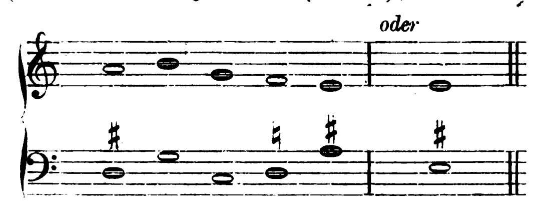
Ausweichung mit $\overset{\sharp}{e}$ ist bei Melodiegang *h a* angezeigt. Die Formel *a g* begleite man nicht *d g*, sondern *f c* oder *f g*; zum Beispiel:
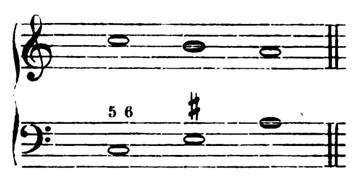


2) Der dritte und vierte Ton fordern sehr oft die Mittelkadenz im Bass *a d*; Schluss ist *d e* oder *d a e*; besonders bei Antiphonen, nach welchen die Intonation *g a c* folgt; z. B.:
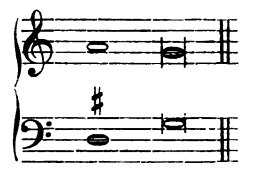


Beim vierten Ton erheischt die Melodie *a h g f e* als begleitende Basstöne *d g c d a* (oder *e*); z. B.:
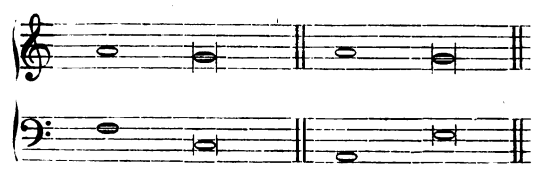


3) Der fünfte und sechste Ton können wie das moderne *c* und *f dur* behandelt werden; als Modulation ist *c h a* mit den Basstönen *c, e—a* anzusehen; z. B.:
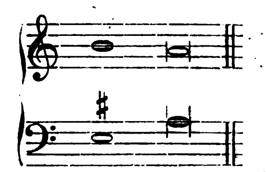


4) Im siebenten und achten Ton ist der regelmässige Schluss *a g* mit *D G* zu begleiten; z. B.:



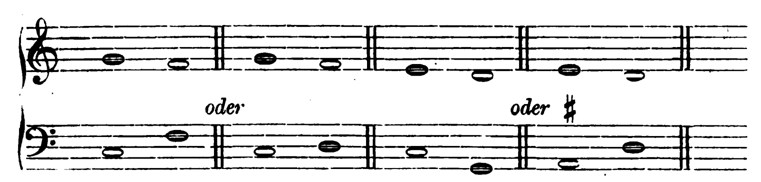
Die Mittelkadenzen *a g* mit *F C* oder *A E*; z. B.:



5) Beim neunten und zehnten Ton lautet die Hauptkadenz *h a* mit den Basstönen *e a*; z. B.:



Mittelkadenzen sind *g F* oder *e d*, welche in folgender Weise harmonisiert werden:



6) Der elfte und zwölfte Ton können wie das moderne *C dur* behandelt werden.

Anmerkung. Die Frage der Harmonisierungsart des Chorals ist in neuerer Zeit wieder vielfach behandelt worden. In Rom und den meisten italienischen Diözesen wird der Choral nie mit der Orgel begleitet.

Gevaërt und *Van-Damme* in Belgien gehen vom Grundsatz aus, dass zur Harmoniebildung nur diejenigen Töne verwendet werden sollen, welche in dem zu begleitenden Choralsatz vorkommen.

L. Schneider harmonisierte ohne jede Herzuziehung von ♯ und ♭, sogar wo vollkommene Kadenzen angezeigt sind, ohne harmonischen Leitton.

J. G. Mettenleiter gab jedem Tone der Melodie einen Akkord in unvermittelter Aufeinanderfolge, jedoch meist nach den alten Regeln des zweistimmigen Kontrapunktes *(nota contra notam)*.

Dr. Franz Witt adoptierte in der Orgelbegleitung zum *Ordinarium Missæ* des offiziellen *Graduale* das diatonische System mit vollkommenen harmonischen Kadenzen, jedoch mit Beachtung der rhythmischen Anordnung des Chorals, so dass zusammengehörige, schwungvoll vorzutragende Neumen oder Perioden mit durchgehenden Noten über einem liegenden Bass begleitet und nur an bedeutungsvoller Stelle mit neuen Akkorden versehen werden. Näheres darüber siehe in dem Vorwort zu oben erwähntem Werke, sowie in *Musica sacra* 10. Jahrg. Nr. 5.

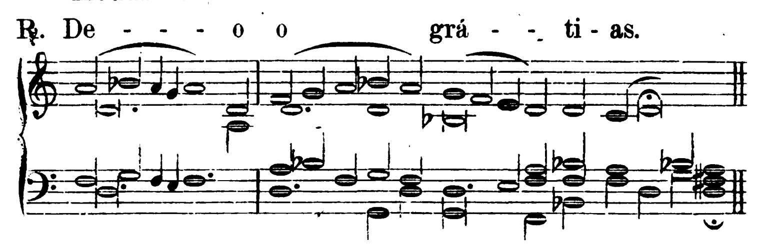
Die Orgelbegleitung zum offiziellen *Graduale* und *Vesperale* ist in ähnlicher Weise mit besonderer Rücksicht auf den freien deklamatorischen Rhythmus des Chorals von Herrn Joseph Hanisch

gefertigt worden; Transposition und Redaktion besorgte der Verfasser dieses Buches.[1])
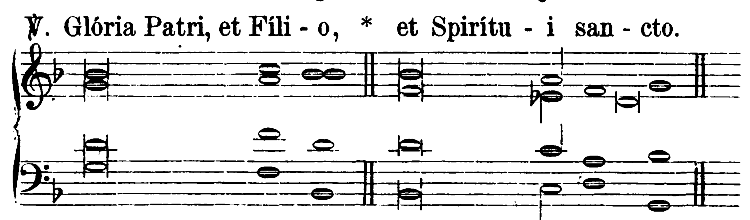
Als Vorteile dieser Begleitungsart sind zu erwähnen: 1) Da viele Noten der Melodie nur über einem Akkord stehen, wird auch der weniger geübte Organist immer in engster Verbindung mit den Sängern bleiben können; 2) die Methode entspricht mehr der Einfachheit des Chorals und schützt vor Monotonie; 3) gleichwie in den Melodien selbst nicht alle Noten betont sind, so schickt es sich auch, besonders die über einer Silbe stehenden Noten als „durchgehende“ zu behandeln; 4) auf diese Weise wird die Melodie klarer, sie tritt mehr in den Vordergrund, wird durch zu viele Akkorde nicht erstickt und verdeckt.

Einige Beispiele mögen die aufgestellten Regeln und Grundsätze illustrieren:

Modus I.

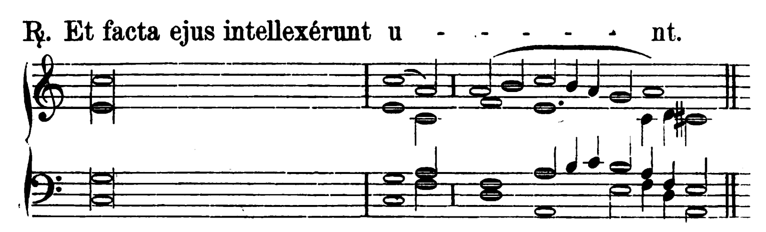


Modus II. Übertragen in die obere Quart.

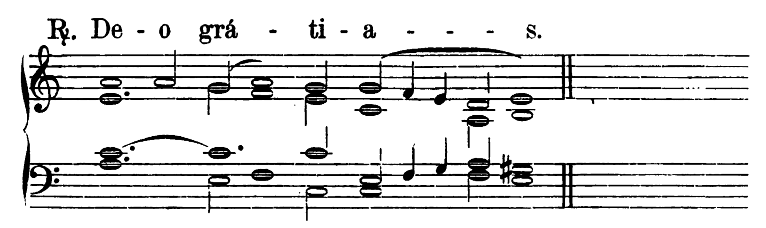


1) *Organum comitans ad Ordinarium Missæ. 1888. Querfolio. — Organum comitans ad Graduale Romanum.* Querfolio. 2. Aufl. 1883 und 1884. — *Organum comitans ad Vesperale Romanum.* Querfolio. — Daraus sind getrennt bearbeitet worden: a) *Hymni Vesperarum,* b) *Transpositiones harmonicæ pro Organo*, beide von *Jos. Hanisch.* Das letztere Heft bringt die Responsorien, die *Deo gratias* nach *Ite*

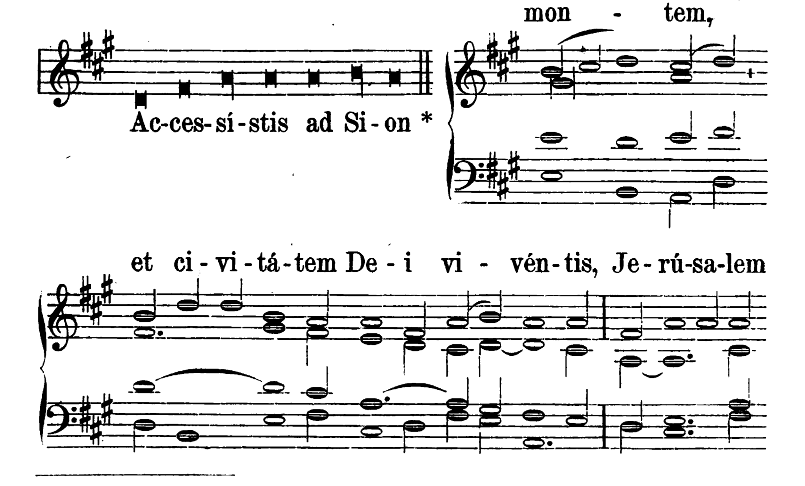
Modus III.



Modus IV.



Modus V. Übertragen in die untere Terz.



---

und *Benedicamus,* die Psalmtöne, *Te Deum* etc. in verschiedenen Tonhöhen und dient zugleich als Orgelbegleitung zum *Psalterium Vespertinum* (s. S. 120).

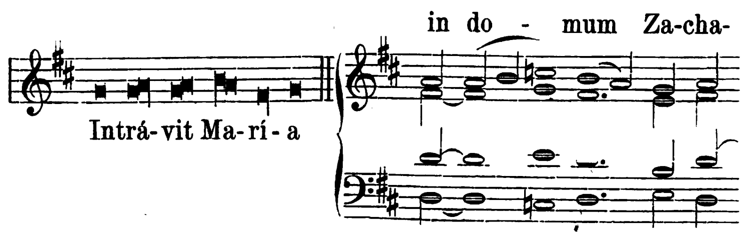
cœ - lé - stem, et te-sta-mén-ti no - vi
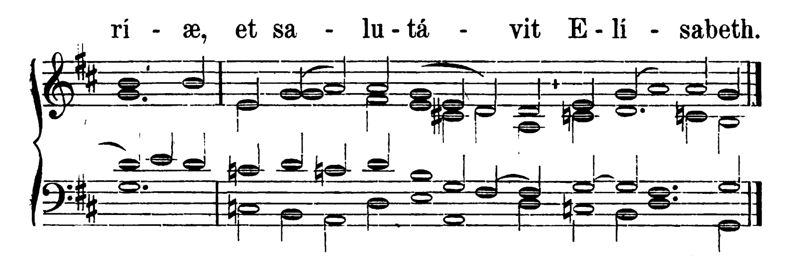
me-di-a-tó - rem Je - sum, et sán - gui-nis

a-sper-si-ó - nem mé - li - us lo-quén - tem

quam A - - - bel.

Modus VI. Einen Ton höher transponiert.





Modus VII. Übertragen in die untere kleine Terz.
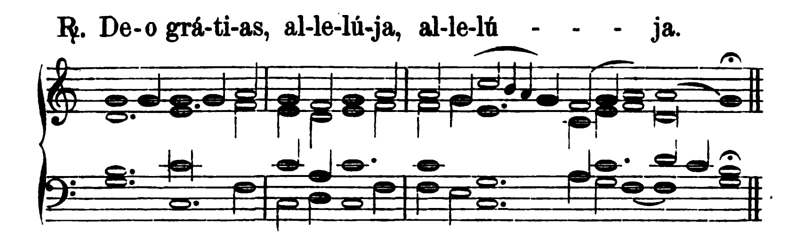
Fi-dé-lis servus et pru-dens quem con-stí - tu - it

Dó - mi-nus su - per fa-mí-li-am su - am:

ut det il - - lis in tém - - - po-re

trí - - - - ti - ci men - sú - ram.

Modus VIII.

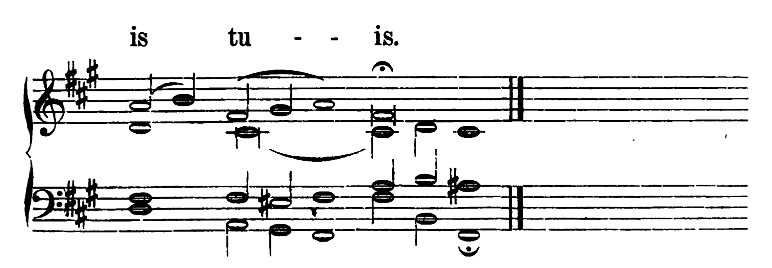


Modus IX. und X. Übertragen in die kleine Unterterz.

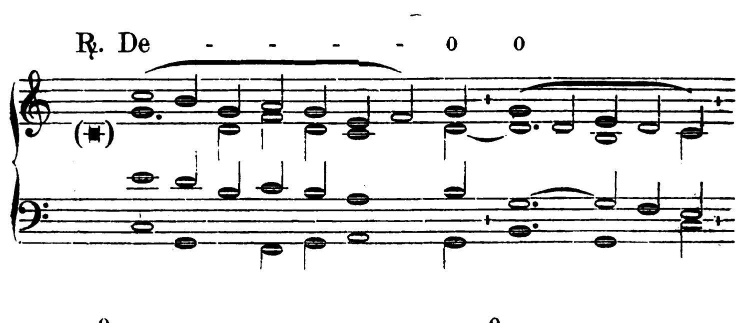
An-ge-lis su - - is De - us mandá -

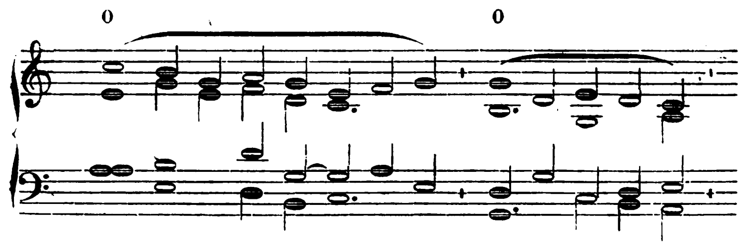
vit de te, ut cu-stó - - -
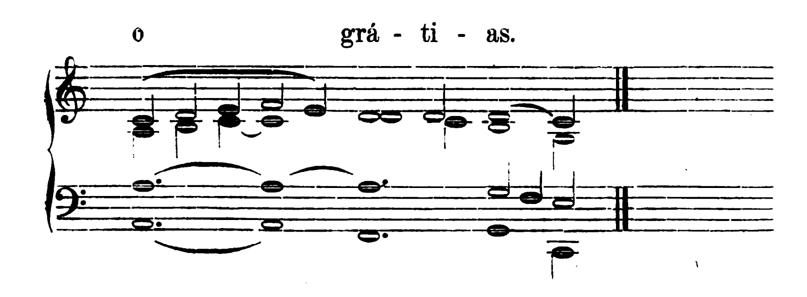
di-ant te in ó - mni-bus vi - - -
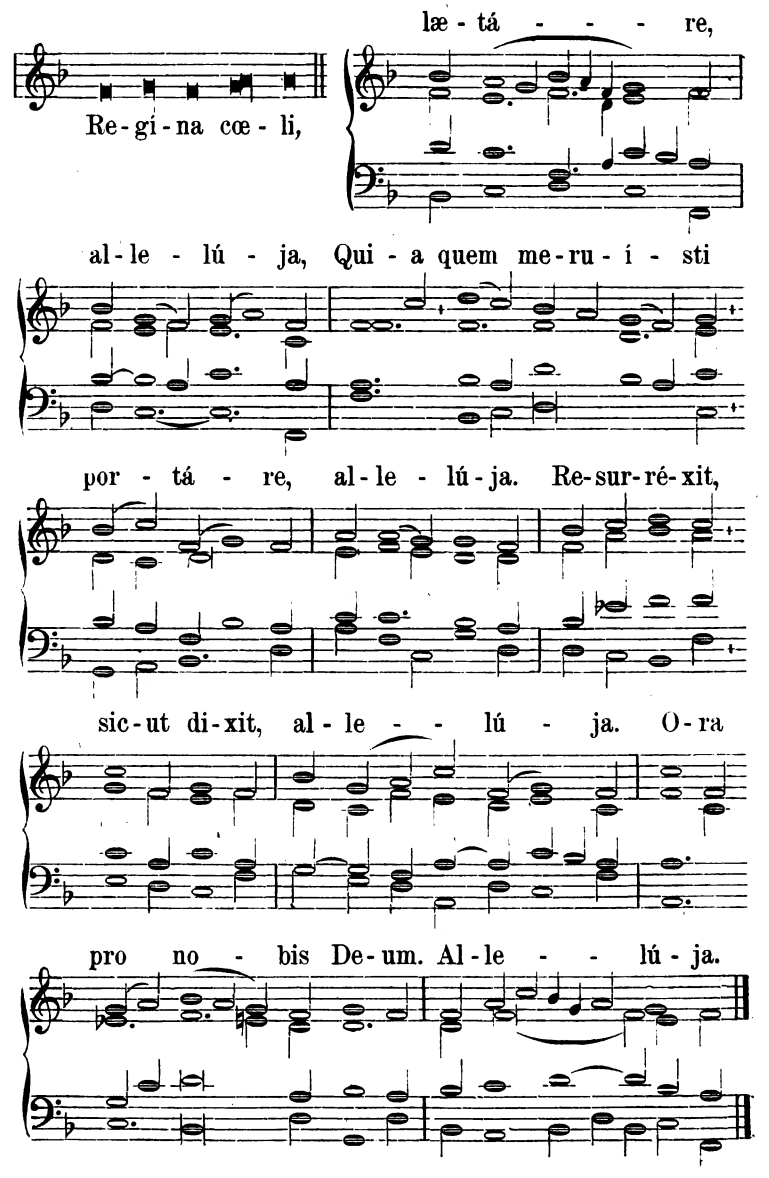


Modus XI.
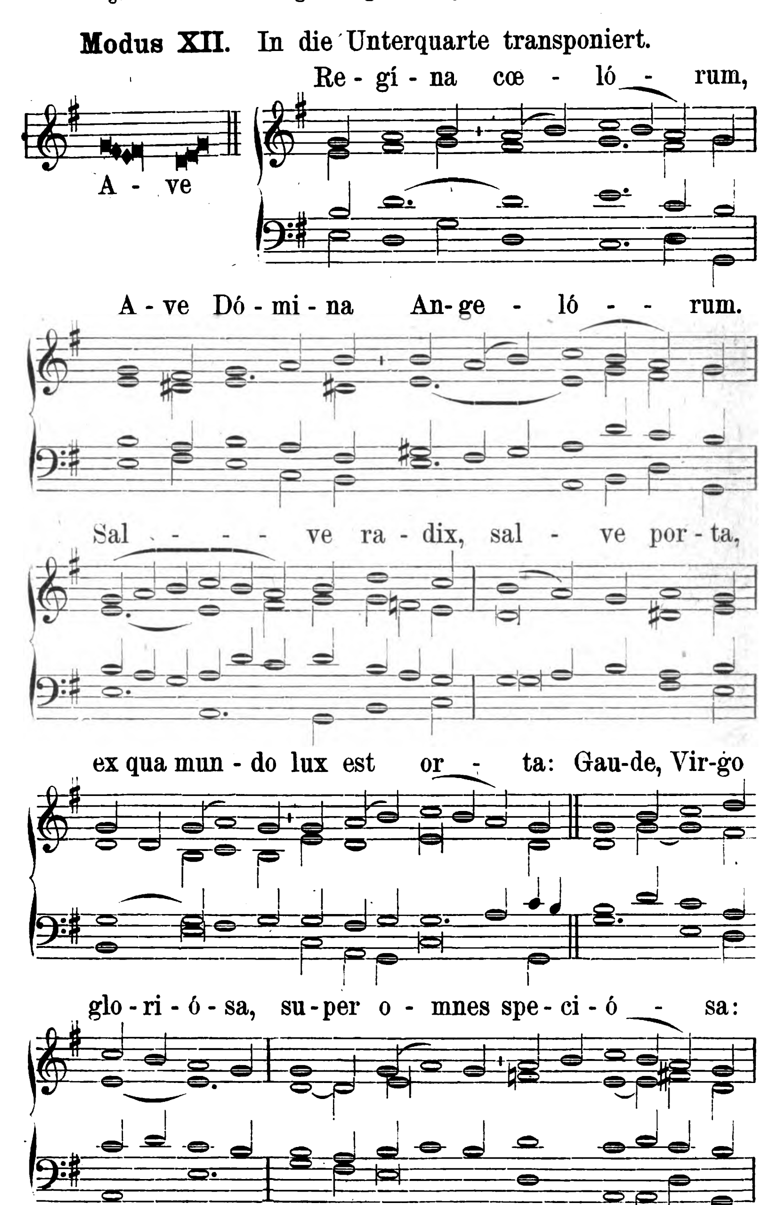




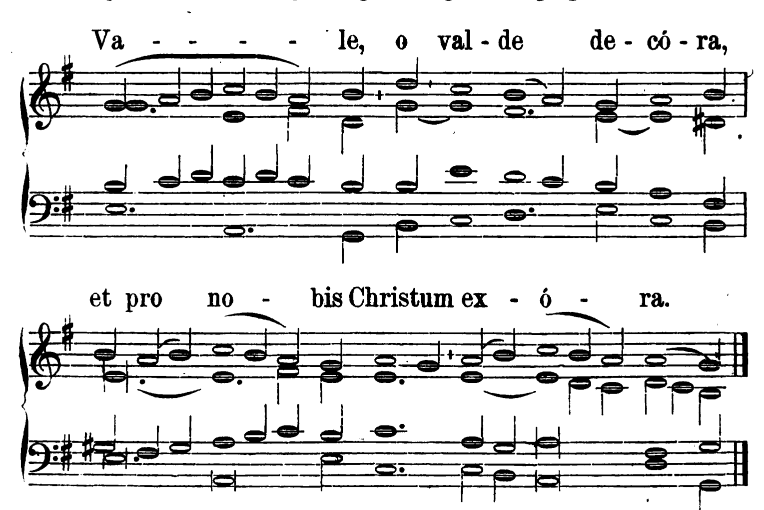


Modus XI. In die Unterquinte transponiert.



Modus XII. In die Unterquarte transponiert.





Wenn mehrere Choralgesänge von verschiedenen Tonarten aufeinander folgen, z. B. bei den Tagzeiten die Antiphonen mit den Psalmen, so soll auf eine gleichmässige oder doch annähernde Tonlage und Klangfarbe Rücksicht genommen werden. Es ist Aufgabe des Organisten, durch freie Transposition die Choralgesänge dem Bedürfnis gemäss in mehrfacher, bezw. in jeder geforderten Tonlage wiedergeben zu lernen. Um diesen Grad der Fertigkeit zu erlangen, ist stete Übung im Lesen aller Schlüssel nach Anleitung der §§. 7 und 17 unumgänglich notwendig, und zwar so lange, bis den Spieler keine Forderung in dieser Beziehung mehr in Verlegenheit bringt.

Nicht oft genug kann betont werden, dass Gewissenhaftigkeit, strenge Selbstkritik, eifrige Beobachtung grosser Meister, verbunden mit unausgesetztem theoretischen Studium, Eigenschaften eines katholischen Organisten sein sollten.[1])

Es ist eine traurige, leider zu wenig beachtete Thatsache, dass gerade der „Organist“ ein gewisses Recht beansprucht,

---

[1]) Wer sich zu schwach fühlt, den gregorianischen Choral richtig und fliessend, im engsten Anschluss an den Sängerchor, zu begleiten, unterlasse die Harmonisierung, um nicht mehr zu schaden als zu nützen.

zu spielen, was ihm in den Kopf kommt oder in die Finger fällt, während doch beispielsweise der Sänger an seine Noten gebunden ist, oder der Prediger nie die Kanzel besteigt, ohne sich vorzubereiten. Wenn mancher Orgelimprovisator gedruckt oder geschrieben sehen und prüfen könnte, was er in Präludien u. s. w. aus dem Stegreif geleistet hat, so dürfte ihn tiefe Scham erfassen und der Entschluss in ihm reifen, so lange zu lernen und zu üben, bis er in der Lage ist zu spielen, als ob das Vorgetragene geschrieben und gefeilt wäre.

Ich schliesse diese kurzgedrängte Abhandlung mit den Worten von *Ambros:*[1]) „Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichtümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des gregorianischen Gesangs erstarkt; sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des *Organum,* der *Diaphonie* und des *Faux bourdon* an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastyle herangebildet.“

C. Erkenntnis.

I. Allgemeine Andeutungen.

§. 40. Für Kleriker.

Es ist bekannt, mit welcher Sorgfalt in früheren Jahrhunderten der Choral vom Klerus geübt wurde und mit welchem Eifer die Kirche in allen Jahrhunderten zur eifrigen Pflege des Choralgesanges aufmunterte. Das Lob bei

[1]) Geschichte der Musik, Band 2, S. 67.

Ecclesi. 44, 5: Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua ... in peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum ist als Auszeichnung vieler Heiligen *(in Comm. Conf. Pont.)* im Brevier aufgenommen und der ganze katholische Ritus ist mit den Gesängen heiliger, erleuchteter Männer gleichsam durchwoben und durch sie verklärt. Bischöfe, Priester und Kleriker wetteiferten, all diese herrlichen Choralgesänge in würdiger Weise auszuführen, und die Konzilien forderten [1]) wiederholt zur gewissenhaften Pflege des Choralgesanges auf.

Wenn wir uns hier zuerst an den Klerus richten, so thun wir dieses in der festen Überzeugung, dass das Studium

[1]) *Laicus in ecclesiis non debet recitare, nec Alleluja dicere, sed psalmos tantum sine Alleluja. (Theod. von Canterbury bei Gerbert. De Cantu, T. I., p. 243.)* Als Ergänzung zu §. 3, S. 13, Anm. 2 u. 3 seien noch folgende Bestimmungen von Provinzialkonzilien angeführt: *In grammatica et superioribus scientiis instruantur (clerici), non autem in cantu figurato, sed gregoriano* (Conc. Neap. 1869). — *Invigilent (Episcopi) diligenter ne cantus exponatur contemptui; modo quo executioni mandatur;... chorusque a peritis in cantu gregoriano regatur; quod vix obtinendum est, nisi studiosa juventus, præ mundana Ecclesiæ musicam addiscat. Dent igitur operam rectores collegiorum seminariorumque, qui tam admirabili zelo juventuti instituendæ se devovent, ut cantum gregorianum alumni apprime doceantur* (Conc. Quebec. 1851). — *Doctorum hominum investigationibus aucti excitatique Clerici omnes cantum firmum seu planum . . . summo studio excolant, ac canora suavique voce promere sciant. Hujus cantus frequentes lectiones in majoribus et in minoribus nostris seminariis haberi, ac de eo bis in anno examen fieri volumus et mandamus* (Coc. Burdigal. 1859). — *In Seminariis lectionem cantus omnes frequenter adeant, ut clerici, cum ad sacerdotium fuerint evecti et ad regimen alicujus ecclesiæ vocati, scholas cantorum instituere valeant, ejusque præesse exemplo sancti Gregorii Magni non dedignentur; et ita, vel per se vel per scholares, publicum officium faciant expleri* (Conc. Tolos. 1850). — *Cantus gregoriani schola in omnibus seminariis esse debet. Hanc Episcopi publicis experimentis, præmiis propositis et præsentia ipsa sua, Gregorii Magni exemplum imitantes, excitare ac decorare curent. Clerici omnes cantus ejusmodi scholam frequentent. Mansionarii, Magistri chori et præcentores hanc cantus ecclesiastici peritiam legitimo comprobent experimento* (Conc. Urbinat. 1859). — *Curent Episcopi, ut in seminariis scholam cantus (gregorian.) . . . omnes clerici tempestive frequentent, nec ex facili ad sacros ordines admittant, quos, nulla excusante legitima causa, eam neglexisse vel non satis profecisse compererit* (Conc. Ravenn. 1855); siehe auch die *Collectio Lacensis*, ferner die grosse Sammlung von Phil. Labbé, den Kommentar des Catalani zum *Cærem. Episc.* und die verschiedenen Werke über Pastoraltheologie, besonders Amberger u. s. w.

des Choralgesanges und die gute Aufführung desselben hauptsächlich von ihm abhängt. . . „Es ist aber nur zu wahr, dass manche Männer durch ihre Sorglosigkeit die vorzüglichste Veranlassung werden, dass er dahinwelke und vergehe. Man möchte mit Kardinal Bona[1]) ausrufen: *„Ut fatear quod res est, pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitæ cursu in cantu versari, ipsum vero cantum, quod turpe est, ignorare.“* [2]) *Stein* bespricht in seinem trefflichen Büchlein[3]) die Pflichten des Priesters als Hausherr in seiner Kirche auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, erwähnt, dass in früheren Zeiten musikalische Kenntnis vorzüglich unter dem Klerus anzutreffen war, und dass sich erst von der ausgearteten Kirchenmusik der grössere und bessere Teil mit Recht abgewendet habe, aber mit unverzeihlicher Sorglosigkeit unthätig geblieben sei. „Wäre die Gleichgiltigkeit nicht gewesen, so würde die Unkenntnis nicht so gross geworden sein.“[4]) Er betont daher möglichst frühen, gründlichen Unterricht im Klavier- und Orgelspiel für alle jungen Leute, die den geistlichen Stand erwählen. „Wenn in diesen Stadien der Bildung der zukünftige Priester die Erwerbung musika-

---

1) *De Cantu eccl.* §. III., Nr. 1.

2) Janssen, *méthode (les vrais principes) du Chant Grégorien.* H. Dessain, Malines. Auch deutsch von *Smeddink,* Mainz, Schott.

3) Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit. Köln, Bachem. In ähnlichem Sinne behandeln den Gegenstand: Dr. Jos. Selbst, der kath. Kirchengesang beim hl. Messopfer, 2. Aufl., Regensburg, Pustet, 1890; Paul Krutschek, die K.-M. nach dem Willen der Kirche, ebenda, sowie die kirchenmusikal. Zeitschriften: Fliegende Blätter, Musica sacra, Gregoriusblatt u. die übr.

4) Hoffen wir, es seien infolge der grösseren Teilnahme und gründlicheren Einsicht des Klerus die Worte von Fr. Bollens in *„der deutsche Choralgesang in der kathol. Kirche etc.“*, S. 180, unwahr geworden: „Der Unterricht im gregor. Gesang ist meistens gerade solchen Männern übergeben, welche selbst nichts von ihm wissen, und deswegen, wie auch wohl zuweilen aus anderen Gründen, gar keine Autorität besitzen, wodurch dann die Gesangsstunde zur Erholungs- und Belustigungsstunde gemacht wird. Man ist gern zufrieden, wenn die Zöglinge die Kollekten, Präfationen etc. notdürftig absingen, und das *Gloria, Ite Missa est* etc. intonieren können, wohin es viele doch nicht einmal bringen!“ Schon im 11. Jahrh. wurde geklagt: „Sunt etiam plerique Clerici vel monachi, qui artem Musicæ

lischer Kenntnisse und Fertigkeiten versäumt hat, dann kann ihm später im Priesterseminar nicht viel mehr beigebracht werden. Hier ist es zu spät, um die musikalische Bildung eines jungen Mannes zu beginnen, selbst zu spät, um ihn zu einer würdigen Ausführung des so einfachen liturgischen Altargesanges anzuleiten.“ *Proksch:* [1]) „Der Geistliche selbst muss in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger auftreten; er hat die Oberaufsicht über die Kirchenmusik, den Volksgesang, das Orgelspiel....“ *Antony.* [2]) „Wenn gleich manche sich in etwa damit entschuldigen können, dass sie in musikalischer Befähigung von der Natur stiefmütterlich behandelt sind und dass sie die Fehler im Gesange, sowie die Mittel zur Verbesserung derselben nicht kennen, so bleibt ihnen doch die Pflicht, durch fremde Hilfe das zu erwirken, was sie selbst zu thun nicht imstande sind; denn auch für sie steht geschrieben *(Jac. IV, 17.)*: *Scienti igitur bonum facere, et non facienti, peccatum est illi.*“ *Amberger:* [3]) „Jeder, welcher in das Gebiet der Liturgie eintritt, ist ebenfalls verpflichtet, den Choralgesang nach Möglichkeit genau zu erlernen und ebenso im Sinne der Kirche zu singen, wie ihm die Pflicht obliegt, der getreueste Beobachter der Rubriken zu sein.“ „Ob auch nicht jeder jenen wun-

jucundissimæ neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et quod si aliquis musicus eos de cantu, quem vel non rite vel imcomposite proferunt, compellat, impudenter irati obstrepunt, nec veritati adquiescere volunt, suumque errorem suo conamine defendunt.“ Guido Arretin. bei Gerbert, Scriptores, T. II., p. 51.

[1]) Aphorismen über katholische Kirchenmusik. Prag, Bellman.

[2]) Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregor. Kirchengesanges.

[3]) *„Pastoraltheologie“*, II. Band von S. 216—34 enthält beherzigenswerte Motive, den liturg. Gesang mit Liebe zu pflegen. Auch der Hirtenbrief des sel. Bischofs *Valentin von Regensburg* in Betreff der Kirchenmusik muss hier erwähnt werden, besonders aber Lüfts Liturgik, II. Band. C. Sev. Meister schreibt in seinem Werke *„das katholische deutsche Kirchenlied“*: „Der kirchliche Gesang ist ein wesentlicher Teil des Kultus; die Geschichte desselben ist ein Stück Kirchengeschichte; Kenntnis desselben in seiner kirchengeschichtlichen und liturgischen Bedeutung ein Teil der theologischen Wissenschaft.“ Siehe auch *„Durandus Rationale divinorum officiorum, Lib. II. De cantore, de psalmista etc.“*

dervollen Einklang des Tones und der zartesten Bewegungen im Herzen der Kirche zu suchen und zu erkennen vermag, so ist es doch Pflicht eines jeden, mit heiliger Freude auf diese Gesänge der Kirche zu achten, nicht mit Gleichgiltigkeit darüber sich wegzusetzen, nach ihrer Wahrheit und Schönheit und Macht zu suchen, und nicht vielleicht durch Versäumnis der notwendigen Übung oder durch Hudelei sich zuletzt jeden Gefühls selbst zu berauben. Jeder soll die Schönheit des Chorals immer tiefer zu fühlen trachten, damit er auch mit Andacht ihn singen möge." „Wende nicht ein, dass das Volk wenig davon verstehe; du singst im Namen der Kirche zur Verherrlichung ihres ewigen Bräutigams; aber du darfst auch glauben, dass durch erhebenden Gesang die Gemüther der Gläubigen wunderbar ergriffen werden."

Ermahnungen aus älterer Zeit haben den gleichen Inhalt. So schreibt Bernardus:[1]) *„Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suæ modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dono gratiæ, sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione aliud cantant, quam libri habeant; tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant, ut placeant populo magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quæras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam. Viros decet virili voce cantare, et non more fœmineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam."* [2])

Das Buch der *Instituta Patrum* enthält die Weisung: *Nec volubilitate nimia confundenda quæ dicimus, qua et distinctio perit et affectus . . . cui contrarium est vitium nimiæ tarditatis.*

Hieron. von Mähren:[3]) *Numquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare; sed mediocriter, quod est cantare.*

[1]) Bei Bona, Div. Psalmod. cap. XVII., de cantu Eccl. §. V.
[2]) Der Ausdruck *castigatio vocis* bei der Subdiakonatsweihe (Humerale) kann wohl auch im Sinne des hl. Bernhard verstanden werden.
[3]) Bei Coussemacker, Script., Tom. I. p. 94.

Bona aber schliesst loc. cit.: *Denique damnandi sunt illi, qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet labiorum suorum Domino reddere negligentes, vel dolorem capitis vel stomachi debilitatem, vel exilitatem vocis prætendunt ad excusandas excusationes in peccatis: cum revera totum in eis sibi vendicent mentis evagatio, distractio cordis, carnis inertia et propriæ salutis incuria. Non enim considerant, quod qui a communi labore se subtrahunt, communi etiam retributione carebunt, et qui Ecclesiam servitute, proximum ædificatione, Angelos lætitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sanctorum suffragiis, Angelorum custodia, proximi adjutorio, Ecclesiæ beneficiis se reddunt indignos.... Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel præmium erit carmen æternum.*

§. 41. Für Dirigenten.

Dem Dirigenten, der leitenden Seele des Chores, obliegt die strenge Pflicht, die Sänger im Vortrage des Choralgesanges durch Wort und Beispiel zu belehren und seine ganze Aufmerksamkeit einer sorgfältigen Ausführung desselben zu schenken.

Ein Haupthindernis der Pflege und guten Ausführung des gregorianischen Gesanges liegt aber in der schmerzlichen Thatsache, dass viele Dirigenten wohl hinreichend in der modernen Musik unterrichtet sind, für Vortrag des Choralgesanges aber infolge ihrer mangelhaften und einseitigen Kenntnis nur mitleidiges oder verächtliches Achselzucken haben.

Näher lassen sich die Pflichten des Dirigenten in folgenden Punkten zusammenfassen:

1) Er muss die Sprache der Kirche verstehen, da alle liturgischen Gesangstexte in lateinischer Sprache verfasst sind. Das beste Verständnis des Textinhaltes, den richtigsten Ausdruck der Melodie nach Erfordernis und Zusammenhang der liturgischen Handlung vermittelt freilich die eigene, gewöhn-

liche Kenntnis der lateinischen Kirchensprache, wo aber diese mangelhaft oder gar nicht sich findet, muss jedenfalls eine Übersetzung nachhelfen,[1]) wenn auch durch dieselbe nicht so fast der richtige Sinn der einzelnen Worte, sondern vielmehr der Textinhalt im allgemeinen vermittelt wird. Auch muss verlangt werden, dass der Dirigent den Kirchenkalender, das *Directorium*, lesen könne und verstehe, weil sonst die vorgeschriebenen Choralgesänge nicht einmal zu finden, noch weniger nach Vorschrift auszuführen sind. Den Sinn der Worte im einzelnen und ganzen wird der gewissenhafte Dirigent seinem Sängerchore deutlich machen und die Beziehungen zwischen Wort, Ton und Handlung demselben nahelegen.

2) Durch das teilnehmende Mit- und Durchleben des Kirchenjahres wird der Katholik in eine gesammelte, religiöse Stimmung versetzt und erhält jenen kirchlichen Geist, welcher in den verschiedenen liturgischen Feierlichkeiten des Kirchenjahres so wunderbar weht. Diesen Geist muss der katholische Dirigent haben, er muss das ganze kirchliche Leben gleichsam mitleben, um der Stimmung und dem Geist der Kirche gerecht werden und wahren Ausdruck geben zu können.

3) Die Festzeiten[2]) sollen den Vortrag des Choralgesanges bald mehr bald weniger in Bezug auf Intonation, Rhythmus, Schwungkraft, Majestät, Würde und Erhabenheit beeinflussen. Bei höheren Festen wird sich selbst der Psalmengesang dem melodischen Gesange nähern, während derselbe bei geringeren Festen durchgängig rezitierend, schneller und tiefer sein soll. Selbst der eigentliche melodische Gesang darf dann rascher vorgetragen werden. Bei Trauergottes-

---

[1]) Gute Dienste für die Gesänge bei der hl. Messe wird das „Gebetbuch für kath. Chorsänger“ leisten, das den Titel führt: „Das römische Graduale, lateinisch und deutsch, Fr. Pustet. 1890.“

[2]) Die *Inst. patr.* unterscheiden dreierlei Festzeiten. Bei grossen Feierlichkeiten müsse man mit ganzem Herzen, mit ganzer Stimme und aller Begeisterung singen, an Sonntagen und Festen der Heiligen viel gelassener: an gewöhnlichen Tagen aber müsse der Vortrag so eingerichtet werden, dass alle noch andächtig psallieren und sorgfältig singen können, ohne Stimmgeräusch, mit Hingebung, ohne Fehler *(cum affectu absque defectu)*.

diensten ist die Stimme gedämpft, aber deutlich, die Tonlage tiefer, doch nicht trostlos.

4) Die Tonart, ihr Umfang, ihre Eigentümlichkeiten sollen am vorliegenden Choralgesang erklärt werden, damit der Charakter der einzelnen *modi* möglichst treu erkannt und wiedergegeben, die Sänger aber befestigt werden, ohne Schwanken und Zaudern ungewohnte Intervalle, melodische oder rhythmische Schwierigkeiten sicher und schnell zu überwinden und zu beherrschen.

5) Im Einverständis mit dem Organisten sorge der Dirigent für eine richtige Tonlage (Höhe oder Tiefe). Da beim Choralgesang hohe und tiefe Stimmen meist gemischt sind, sollen die Gesänge so eingerichtet resp. transponiert werden, dass es jedem einzelnen möglich ist, dieselben mit gleichmässiger Kraft und ohne besondere Anstrengung auszuführen. „Der Gesang soll nie zu tief angestimmt werden, denn das heisst Heulen; auch nie zu hoch, denn das heisst Schreien, sondern in mittlerer Tonhöhe, denn das heisst singen.“[1]) Die Abteilung des Chores in Halbchor, Cantores, Knaben- und Männer-, obere (Sopran, Tenor) oder untere (Alt, Bass) Stimmen, und der Wechsel zwischen diesen, sowie die Vereinigung aller oder einzelner von Zeit zu Zeit, bringt ein reges, reiches Leben in den Choralgesang und löst viele Schwierigkeiten, die beim steten Gesange des ganzen Chores unvermeidlich wären. Die einzelnen sich folgenden Choralgesänge sollen durch Transposition annähernde Tonlage und Klangfarbe erhalten.

6) Der Dirigent muss demnach die Kraft und Tüchtigkeit seiner Sänger gut kennen und darf nur solche zulassen, die mit den Prinzipien und der Ausführung des Choralgesanges hinreichend bekannt sind, gesunde, ordentliche Stimme, gute, reine Aussprache etc. besitzen. Wer überhaupt nicht singen kann, soll auch nicht singen. Denn der leichtfertige Satz: *Für den Choral ist alles gut,* zeigt von ebenso grosser Unwissenheit als thörichter Verachtung der Kunst und unver-

---

[1]) Den lat. Text siehe oben, S. 189.

zeihlicher Impietät gegen die heil. Gesänge der katholischen Kirche. Jugendliche, begeisterte Sänger neigen von Natur aus zu einer höheren Tonlage hin, und es ist bei ihnen, wenn die Höhe überhaupt angemessen ist, weniger ein Detonieren zu befürchten; sollte dieses aber dennoch eintreten, so ist es Aufgabe des Dirigenten, die Sänger ohne Verzug, aber auch ohne lästige Störung (etwa durch stärkeren oder rascheren Stimmeneinsatz) auf den normalen Ton zurückzuführen.

7) Die Länge und Kürze der Silben ist wohl zu beachten, denn der wechselnde Sprachrhythmus, die durch Taktfesseln nicht gehemmte Freiheit im Vortrag, ist eine Hauptzierde des gregorianischen Choralgesanges. Niemals aber darf diese Länge und Kürze der Töne etwa nach einem Gesetze des mechanischen Taktpendels bestimmt werden. Speziell für Dirigenten ist die Kenntnis des in §. 8 des *Magist. chor.* Enthaltenen von grösster Wichtigkeit.[1]) Markierte und sichere Handbewegungen sollen die Sänger anweisen, die einzelnen Töne und Tonfiguren, Wörter und Sätze im Wechsel von schnellerem oder langsamerem Vortrag, mit stärkerem oder schwächerem Accent zu einem vollkommenen Ganzen zu verbinden.

8) Vom Dirigenten hängt auch teilweise die Gliederung des Gesangsstückes nach Abschnitten, Sätzen, Perioden ab. Das Atemholen richte sich nach den Worten, für Pausen sind die Unterscheidungszeichen der beste Platz. Die Silben der Wörter sollen stets verbunden werden. Treffen aber dennoch so viele Noten auf eine Silbe, dass sie ohne Unterbrechung nicht wohl gesungen werden können, so ist es Sache des Dirigenten, für den ganzen Chor eine passende Stelle zum Atmen anzugeben. Hier ist auch das richtige Masshalten im schnellen und langsamen Vortrag in Erinne-

[1]) Praktische Versuche haben den Verfasser dieses Lehrbuches überzeugt, dass eine Zahl von 15 oder 20 gemischten Stimmen aus der Folioausgabe des offiziellen *Graduale Rom.* einheitlicher, leichter und schwungvoller die gregorianischen Gesänge vorträgt, als aus 10 an die einzelnen verteilten Exemplaren der Oktavausgabe. Unsere Vorvordern haben recht gut gewusst, warum sie auch nach Erfindung der Buchdruckerkunst die Choralbücher in Folianten edierten!

rung zu bringen, diese goldene Mittelstrasse. Bei einer geringen Anzahl von Sängern hat der Dirigent das hastige Eilen, bei einem grossen Chor den schleppenden Gesang zu verhindern. In jedem Falle leidet die richtige, deutliche Aussprache und der schöne reine Ton: durch diese Mängel aber wird der Choralgesang nur verächtlich und lächerlich. Übrigens ist es zweckdienlich und wünschenswert, den Vortrag in der Regel etwas lebhaft, leicht, frisch, ja oft feuerig, schwunghaft jedesmal zu wählen und sich dem häufig anzutreffenden langsamen, ja mitunter langweiligen Choralgesange nicht anzuschliessen, weil durch letztere Unsitte eine sehr unerquickliche Klangfarbe erzeugt und gerne von Stufe zu Stufe detoniert wird.

9) Der Dirigent bestimme auch den Grad der Stärke oder Schwäche des Tones, die Steigerung oder Mässigung der Stimme bei den einzelnen Gliedern oder Sätzen. Der Wechsel von *p.*, *f.*, *cresc.* etc. ist nicht zu verwerfen, soll aber nicht bindend eingeschult und streng bezeichnet, oder gar durch Schriftzeichen fixiert werden, weil eingelernte Effekte und Phrasen abstossen und ihren Reiz verlieren.

Über den Vortrag des reicheren Choralgesanges vergl. unten §. 44.

10) Aus all dem Gesagten erhellt die heilige Pflicht der gewissenhaftesten Pflege steter Vorübung. Wenn der Dirigent seine Sänger nicht durch Proben vorbereitet und wach erhält, sondern alles dem guten Glück, der längeren Beschäftigung und dem Vertrautsein mit der Sache überlässt, so wird und kann er nie Segen und Erfolg beim Choralgesang haben. Gerade der Choralgesang muss mehr als jeder andere fleissig einstudiert und oft durchgegangen werden, wenn sein Vortrag entsprechen soll, denn „der Choral ist, wie jene grossen Schulen vergangener Jahrhunderte und die Beispiele gelehrter und heiliger Männer bezeugen, keine Sache gewöhnlicher Fertigkeit, sondern ernsteren und tieferen Studiums in Geist und Herz.“ [1])

---

[1]) Amberger l. c. S. 232.

Die Vorübungen müssen aber regelmässig und ausdauernd sein, sollen sich nicht nur auf einzelne Gesangsschüler erstrecken, sondern müssen sich bei grossen Chören über alle gesangfähigen Individuen ausdehnen; die Gesänge müssen genau und vielmals wiederholt werden, um auch diejenigen tüchtig zu machen, welche sich an ihre geübteren Kollegen anzulehnen pflegen und dadurch unbequeme Hemmschuhe für Dirigent und Sänger werden. Ein gründlicher, ununterbrochener Unterricht ist der Träger eines natürlichen, schwung- und würdevollen, erbauenden Choralgesanges.

§. 42. Für Organisten.

Die Andeutungen, welche im vorigen Paragraphen für Dirigenten gegeben wurden, gelten in gleichem Masse für Organisten, besonders wenn beide Ämter, wie häufig der Fall, in einer Person vereinigt sind. Mit Hinweisung auf die in §. 39 gemachten Bemerkungen über die Harmonisierung und Begleitung des gregorianischen Chorals sei hier nur auf den grossen Unterschied aufmerksam gemacht, der 1) zwischen einem Pianisten und Organisten, 2) zwischen einem fertigen, geschickten Orgelspieler und einem solchen besteht, der Vorbereitung oder Begleitung des gregorianischen Chorals zu besorgen hat.

Durch Anerkennung der Orgel als kirchliches Instrument[1]) wurde auch in mancherlei Verordnungen[2]) die Zeit und Weise des Orgelspieles geregelt. Das *Cærem. Episc.* verordnet im 1. Buch, 28. Kap. über diesen Punkt wie folgt:

---

[1]) Bened. XIV. Bullar. magn.; Conc. Mediol. I.: *Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiæ, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur;* siehe §. 39.

[2]) Als weitere Erläuterungen stelle ich hier eine Reihe von Antworten der S. R. C. zusammen, welche sich auf unseren Gegenstand beziehen:

1) Quoad Organi sonitum strictim servanda est Cæremonialis dispositio non pulsandi Organa in Dominicis sacri Adventus, et Quadragesimæ ad Missas solemnes, et Vesperas, non obstante consuetudine, et abusus est eliminandus. Die 11. Sept. 1847. Taurinen. Gardellini n. 5117 ad 1. Et die 22. Julii 1848. Florentina seu Ordinis Minorum de Observantia. n. 5126 ad 2.

„1) An allen Sonntagen und an allen Feiertagen des Kirchenjahres, an denen das Volk sich der knechtlichen Arbeit zu enthalten pflegt, kann in der Kirche Orgelspiel und der Gesang der Musiker stattfinden.

2) Zu diesen Tagen zählen jedoch nicht die Sonntage der Advent- und Fastenzeit mit Ausnahme des dritten im Advent *(Gaudete)* und des vierten in der Fastenzeit *(Lætare Jerusalem),* an welch letzteren Tagen Orgelspiel erlaubt ist, jedoch bloss bei der Messe; ebenso sind ausgenommen jene Feste und Ferien, innerhalb der Advent- und Fastenzeit, welche mit Feierlichkeit von der Kirche begangen werden, wie z. B. das Fest des heil. Mathias, des heil. Thomas von Aquin, des hl. Gregor des Grossen, des hl. Joseph, der Verkündigung Mariens und ähnliche, welche in die Advent- und Fastenzeit fallen. Ebenso kann die Orgel gespielt werden am Gründonnerstage und Karsamstage beim *Gloria* und wenn ein feierlicher Gottesdienst mehr freudigen Charakters irgend einer wichtigen Ursache halber gehalten werden soll.

3) Das Spiel der Orgel ist geziemend, wenn der Bischof, entweder um selbst feierlich zu zelebrieren oder dem durch

---

2) Organa in Dominicis III. Adventüs, et IV. Quadrages. pulsari debent in Missa, et in Vesperis tantum, non vero in aliis horis Canonicis. Die 2. Aprilis 1718. Beneventana. n. 3905 ad 3.

3) Organa non silent, quando Ministri Altaris Diaconus scilicet, et Subdiaconus utuntur in Missa Dalmatica, et Tunicella, licet color sit violaceus. Die 2. Sept. 1741. Aquen. n. 4119 ad 9. Et potest servari consuetudo pulsandi Organa in Missa Rogationum et tempore Quadragesimæ, Adventus, et Vigiliarum, in Missis votivis B. M. V., quæ in singulis Sabbatis solemniter celebrantur, et in ejusdem Litaniis, quæ post Vesperas decantantur. Die 14. April. 1753. Coimbricen. Dubiorum. n. 4233 ad 4. Et die 3. Aug. 1839. Piscien. n. 4858 ad 9.

4) Si partes divini Officii, vel Missæ omittantur in Choro ob sonitum Organi, tum submissa voce dicenda, quæ omittuntur: quando vero non pulsatur, integre sunt cantanda. Die 22. Juli 1848. Senen. n. 5102 ad 4.

5) Servari potest consuetudo pulsandi tantum Organum ad respondendum, dum in Missa cantatur Ite Missa est. Die 11. Sept. 1857. n. 5102 ad 6.

6) Sonus Organi toto rigore potest intermisceri cum cantu, quando in Missa solemni seu Pontificali integer Symbolus in notis, seu in cantu Gregoriano et firmo cantatur in Choro. Die 22. Mart. 1862. Sancti Marci. n. 5318. ad 7.

einen anderen zelebrierten feierlichen Hochamte zu assistieren, in die Kirche einzieht, sowie auch, wenn er nach verrichteter heiliger Handlung die Kirche verlässt.

4) Ebendasselbe soll beim Einzuge eines apostolischen Legaten, eines Kardinales, eines Erzbischofes oder Bischofes, den der Diözesanbischof ehren will, geschehen, und zwar so lange, bis die vorgenannten gebetet und die heilige Handlung beginnen soll, sowie auch bei deren Auszug.

5) Bei der feierlichen Matutin an höheren Festtagen kann die Orgel gespielt werden wie bei der Vesper und zwar von Anfang an.

6) Es ist Regel, dass bei Vesper, Matutin und Messe der erste Vers der Kantiken und Hymnen, sowie auch jene Hymnenverse, bei welchen zu genuflektieren ist (z. B. *Te ergo quæsumus etc.* und die Strophe *Tantum ergo Sacramentum,* wenn das heiligste Sakrament ausgesetzt ist, und ähnl.) vom Chore laut gesungen und nicht von der Orgel suppliert werden; so wird es auch mit dem Versikel *Gloria Patri* gehalten, wenn auch der diesem unmittelbar vorhergehende Versikel ebenfalls gesungen wurde; dasselbe gilt von den Schlusstrophen der Hymnen. — Es ist jedoch wohl zu bemerken, dass, so oft die Orgel den Gesang suppliert oder wechselweise mit dem Gesange bei den Hymnen und Kantiken eintritt, jemand im Chore das mit vernehmlicher Stimme rezitiere, was wegen des Spieles der Orgel nicht gesungen wird. Und es wäre ganz löblich, wenn irgend ein Sänger ebendasselbe, begleitet von der Orgel, deutlich singen würde.

7) Bei anderen kanonischen Horen, welche im Chore rezitiert werden, ist es nicht gebräuchlich, die Orgel anzuwenden. Wenn es jedoch irgendwo Gewohnheit wäre, auch bei den Horen oder einigen derselben (z. B. bei der Terz, zumal wenn dieselbe unmittelbar vor einem Pontifikalamte, während der Bischof die heiligen Paramente nimmt, feierlich gesungen wird) die Orgel zu spielen, so kann eine solche Gewohnheit beibehalten werden.

8) Bei der feierlichen Vesper kann die Orgel am Ende eines jeden Psalmes gespielt werden; ferner auch wechsel-

weise beim Hymnus und Magnificat, jedoch unter Beobachtung obbesagter Regeln.

9) Beim Hochamte wird die Orgel wechselweise gespielt zum *Kyrie eleison, Gloria in excelsis*[1]) *etc.* am Anfange der Messe; ebenso nach gelesener Epistel, zum *Offertorium* und zum *Sanctus;* und fort bis zum *Pater noster.* Bei der Wandlung jedoch wird die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone gespielt. Nach der Wandlung kann sogleich ein passendes Motett gesungen werden. Ebenso ertönt die Orgel wechselweise beim *Agnus Dei* bis zur *Postcommunio* und am Ende der Messe.

10) Beim Gesang des Symbolum jedoch darf die Orgel nicht wechselweise eintreten, sondern es ist dasselbe vom Chore ganz und mit vernehmlicher Stimme zu singen.

11) Man habe aber ein wachsames Auge darüber, dass das Spiel der Orgel nicht l a s z i v oder u n l a u t e r sei, und dass nicht unter Begleitung derselben Gesänge aufgeführt werden, welche mit dem Offizium, das eben gefeiert wird, nichts zu thun haben, um von Gesängen profaner und tändelnder Natur zu schweigen; auch sollen ausser der Orgel keine anderen Instrumente angewendet werden, es sei denn mit Erlaubnis des Bischofes.

12) Die Sänger und Musiker sollen es sich sehr angelegen sein lassen, dass der Zusammenklang der Stimmen, welcher zur Förderung der Andacht in der Kirche bestimmt ist, nichts Leichtfertiges und Ausgelassenes an sich habe und so die Gemüter der Hörer von der Betrachtung der heiligen Geheimnisse abwendig mache, sondern derselbe sei andächtig, klar und verständlich.

---

[1]) Obwohl das Verbot, den *accentus* des Priesters und Klerikers mit der Orgel zu begleiten, nicht direct ausgesprochen ist, so folgt dasselbe unabweislich aus den genauen Bestimmungen, b e i w e l c h e n T e i l e n der Messe die Orgel gespielt werden kann. Dadurch ist die Begleitung des Priestergesanges von selbst ausgeschlossen, da die Vorschrift lautet: *(Organum pulsatur) ad Sanctus* und *usque ad Pater noster,* also nicht w ä h r e n d der Präfation und z u m *Pater noster.* Der Missbrauch würde übrigens direkt verboten werden, wenn sich die *S. R. C.* in diesem Punkte infolge massgebender Anfragen oder vorgelegter Zweifel zu beschäftigen hätte.

13) In Offizien für die Verstorbenen wird die Orgel nicht gespielt; wenn aber bei den Totenmessen Musik stattfindet, so schweigt die Orgel, wenn der Gesang beendigt ist; die gleiche Vorschrift geziemt sich auch für die Ferien der Advent- und Fastenzeit.“ [1])

Diesen Wortlaut des *Cærem. Episc.* mögen nachfolgende ästhetische und technische Erwägungen teils ergänzen, teils erläutern:

1) Der Organist hat bei dem Stimm- und Registerwechsel nach Erfordernis zu wählen und Bedacht zu nehmen, dass der Choralvortrag mannigfaltig mit Schatten und Licht bereichert werde. Die Aufgabe der Orgel als Dienerin und Führerin des Gesanges schliesst den schlimmen Wahn, eine tüchtige Wirkung hänge von einem gewaltigen Sausen der Melodie und Harmonie ab, gänzlich aus, weil durch solches Übermass das Verständnis des Textinhaltes ganz oder teilweise unmöglich wird. „Der sinnige Organist umflort den Choralvortrag bald mit dem leisesten Hauche und sanftesten Gelispel, bald mit dem würdevollen Ton, der sich feierlich ernst erhebt und zur Harmonie gestaltet, deren Zusammenklänge immer stärker ertönen, bis das Lob Gottes einem Riesenstrome ähnlich dahin braust zur Erhebung, Erbauung und Beruhigung der betenden Christen.“ [2])

Ob drei- oder vierstimmig, in enger oder weiter Harmonie begleitet werden solle, richtet sich nach dem Sängerchor, dem vom Dirigenten angeordneten Wechsel, nach der Festzeit, dem Textinhalt, der Tonlage und kann dem Ermessen eines denkenden Organisten überlassen bleiben.

2) Die richtige Intonation hängt vielfach vom Organisten ab. Stimmt der Priester den Choralgesang an, so ist

---

[1]) Der Choral wird durch den Beisatz *„si musica adhibeatur“* als selbstverständlich vorausgesetzt, da mit *musica* der figurierte oder polyphone Gesang mit oder ohne Orgel gemeint ist (siehe oben *musicorum cantus)*; es wird aber zwischen *officium* und *Missa* unterschieden. Beim *officium Defunctorum* schweigt die Orgel, bei der Messe jedoch kann sie als Begleitungsinstrument gebraucht werden.

[2]) Joh. G. Mettenleiter im Vorworte zur Orgelbegleitung seines *Enchiridion chorale.*

es wünschenswert, dass sein Gesang mit dem des Chores in gleicher Tonhöhe erklinge, dass Priester und Gemeinde, Hirt und Herde im Preise Gottes vollkommen übereinstimmen. Der Organist soll daher in jenem Tone schliessen, in welchem der Priester fortzufahren hat, oder er kann mit leisen Registern den passenden und gewünschten Ton angeben.

Auch auf die Reinheit des Tones kann der Organist durch entsprechende Transposition, schärfere doch nicht störende Registrierung und engere Harmonielage mit Erfolg einwirken.

3) Obwohl im Lib. I, §. 9, 28. Kap., des *Cærem. Episc.* die Erlaubnis, während der heiligen Wandlung „die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone zu spielen", gegeben ist, so empfiehlt sich immerhin die Beibehaltung der schönen, besonders in den deutschen Diözesen üblichen Sitte, dass die Orgel gänzlich schweige und auch der Organist mit den übrigen Gläubigen kniend anbete.[1])

4) Es ist nicht zu leugnen, dass die Natur des freien Choralvortrages, trotz aller möglichen Anstrengung und Kunst des Organisten, den rhythmischen Bewegungen des Sängerchores sich anzuschmiegen, der Natur des Pfeifen- und Tasteninstrumentes widerspricht, dass demnach manche rhythmische Melodieführungen oft unvermeidlich harte Harmonieführungen hervorrufen, dass gerade in der Frage von der Harmonisation der Kirchentonarten und gregorianischen Gesänge grosse Meinungsverschiedenheiten unter den kathol. Musikern herrschen, — dies alles kann aber den wahren Freund katholischer Kirchenmusik nicht entmutigen, vielmehr müssen diese und noch mehr Schwierigkeiten zu gründlicherem Studium und tieferer Durchdringung des Wesens und der Unterschiede der alten Harmonielehre im Vergleiche mit der neuen anregen.

---

[1]) Im Lib. II, cap. 8, §. 70, heisst es ausdrücklich: „*Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est.*" Die Praxis der päpstlichen Kapelle, sowie das *si habetur* sind hinreichende Gründe für das Schweigen der Orgel während der heiligen Wandlung.

Möchten die Gläubigen in allen katholischen Kirchen mit Bona ausrufen können und müssen:[1] „Der harmonische Klang der Orgel erfreut die traurigen Gemüter der Menschen und erinnert an die Freuden der himmlischen Stadt, spornt die Trägen, erquickt die Eifrigen, ruft die Gerechten zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung.“ Jedenfalls schwebe dem katholischen Organisten stets die Mahnung des nämlichen Kardinals vor Augen: „Das Orgelspiel muss so ernst und gemessen sein, dass es nicht das ganze Gemüt durch seine Annehmlichkeit abziehe und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangsworte nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben.“

§. 43. Für Sänger des gregor. Chorals.

Die Ausbildung für den Choralgesang unterscheidet sich in vielen Punkten von der im figurierten oder harmonischen Kirchengesang. Der Rhythmus des gregor. Chorals, in seiner Bewegung dem Sprachaccent sich anschliessend, der Schatz seiner köstlichen Melodien, die einem modern gebildeten Sänger oft unausführbar scheinen, bieten für jede Stimmgattung Aufgaben von solcher Schwierigkeit dar, dass kein sonst technisch gut geschulter Sänger ohne nähere Vorbereitung und tiefere Kenntnis des Tonsystems dieselben schon anfänglich und beim ersten Versuch, sondern erst nach entsprechender spezieller Ausbildung lösen wird. Wie schon gute Aussprache, so setzt der gregorianische Gesang noch mehr feinen Sinn, richtige Auffassung und ein sorgsam gebildetes Organ voraus.

Wer gut Choral singen will, muss vorher eine tüchtige Schule durchmachen können, wenigstens an Orten, wo ähnliche Forderungen nicht zu den Unmöglichkeiten gehören.

Die Pflichten des Choralisten lassen sich in dem einen Satze zusammenfassen: „Er folge aufs genaueste und sorgfältigste den Winken, Worten, Befehlen und Andeutungen des Dirigenten, auch wenn es gegen seine bessere Über-

---

[1]) De divina psalmodia, cap. 17. §. 2. ad finem.

zeugung sein sollte." Diese strenge Unterwerfung, einem echten Musiker und Sänger gar nicht schwer, soll aber nicht nur aus Ordnungsliebe, sondern vor allem aus demütigem Sinne entspringen. „Beim Gesange," sagt der hl. Ambrosius,[1]) „ist Bescheidenheit die erste Regel, damit der Anfänger im Psallieren oder Singen aus schüchternen Anfängen allmählich zu Fortschritten gelange."

Die echte Begeisterung für das Haus des Herrn wird sich aber nicht begnügen, das Vorgelegte mit Fleiss zu singen, sondern trachten, dass schon in der Vor-[2]) und Durchübung Sinn, Bedeutung und Zusammenhang des betreffenden Choralgesanges erschlossen, sowie Zweck und Geist der Kirche bei jedem einzelnen liturgischen Akte klarer erkannt werde. „Wer wird das wundersame Lied der Kirche nachsingen können, ohne von ihrem Geiste durchdrungen zu sein? Daher muss, wer die Gesänge der Kirche singen will, mehr und mehr in sich selbst erfahren und erkennen, welches die Gefühle seien, die in jeglicher Feier wie aus dem Herzen der Kirche durch sein Herz und seinen Mund übergehen sollen in die Herzen aller, um in allen die eine Liebe zu erwecken; nur so wird er den Choral mit wahrem Verständnis vortragen können."[3]) Die wirksamsten Mittel zur Idealisierung und vollkommenen Auffassung des Choralgesanges sind: ein glaubensvolles Herz und heiteres[4]) Gemüt,

---

[1]) Ambrosius de offic. minist. Lib. I. cap. 18: *„In ipso canendi genere prima disciplina verecundia est, ut sensim quis aut psallere, aut canere incipiat, ut verecunda principia commendent processum."*

[2]) „Das erste Erfordernis ist, dass der vorzutragende Gesang fleissig von allen vorher durchgesehen werde," sagt ein alter Theoretiker, Hieronymus von Mähren bei *Coussemacker*, und ein anderer bemerkt bei *Gerbert*, Bd. I, p. 213: „Die Personen, welche sich mit der weltlichen Instrumental- und Vokalmusik beschäftigen, sind auf alle Weise bemüht, durch Kunstfertigkeit ihre Zuhörer anzuregen. Wir aber, die gewürdigt sind, die Worte Gottes im Munde zu führen, sollten ohne Kunst, ja nachlässig den heiligen Gesängen obliegen? Sollten wir nicht grösseren Fleiss auf den kirchlichen Kunstgesang verwenden als die, welche sich mit nichtigen Texten abgeben?"

[3]) Amberger, l. c. S. 231.

[4]) *Præcipuum impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia; eo quod nulla nota valet nec valere potest, quæ non procedit ex cordis*

ein gesammelter[1]) Geist, eine andachtsvolle Seele und der Wille, alles zur grösseren Ehre Gottes zu thun.[2])

„*Digne, attente ac devote*“, würdig, aufmerksam und andächtig soll der Priester nach dem Willen der Kirche das Breviergebet verrichten, auch wenn er allein ist; diese drei Eigenschaften müssen auch die Gesangsgebete aufweisen, die der Choralist beim öffentlichen Gottesdienste zur Ehre des Allerhöchsten und zur Erbauung der Gläubigen vorträgt.

„Gerechte Klage erhebt daher die Kirche über jene, die mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit alle Regeln des Gesanges wegwerfend nach Willkür die Töne verändern oder erleichtern, den Ernst und die Kraft des ganzen Tones umtauschen gegen die Weichheit und Behaglichkeit des halben, die nicht beachten die Bewegung in längeren und kürzeren Noten, die ihre Stimme nicht zu veredeln suchen durch alldurchdringende Andacht, welche die Würde des Gesanges verabsäumen, nun ihn schläfrig hinziehend einem schweren Steine gleich, nun ihn abstürzen lassend in ungemessener Eile, nun zum Gemeinen ihn niederdrückend, durch stossendes Schreien, durch verkehrte und niedere Aussprache der Vokale oder durch Annahme verschiedener Manieren.“[3])

„Die Leichenreden Bossuets erschüttern und begeistern, wenn sie von den Lippen eines guten Redners fliessen, aus dem Munde eines schlechten Vorlesers erzeugen sie nicht nur keine Wirkung, sondern sogar Kälte. Ebenso verhält es sich mit dem Vortrag des Choralgesanges.“[4])

---

hilaritate. Propter quod melancolici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt. Hieron. v. Mähren bei *Coussemacker, Script.* Tom. I, p. 94.

[1]) „Während ihr singt, sollt ihr an nichts denken, als an das, was ihr singt!“ *Bernhard.*

[2]) „Wenn du beim Gesange Erbauung der Zuhörer suchest, wirst du um so mehr erbauen, je mehr du die Eitelkeit fliehest.“ *Bonaventura.*

[3]) Amberger l. c. S. 233.

[4]) *Cloët, Recueil de Melodies, Tom. II.* p. 38.

II. Winke über den Vortrag.

§. 44. Wirkung des Textes und der Aussprache auf Notenzeichen und Ton.

In §. 7, S. 27 flgde, wurde unter einem kurzen Blicke auf die Veränderungen, welche die Notierung der gregorianischen Melodien im Laufe der Zeiten erfahren hat, die von der päpstlichen Kommission für die authentischen Choralbücher normierte Schreibweise erwähnt. Der Vortrag, wie er sich in der Praxis gestalten soll, ist dort nur im allgemeinen angedeutet, soll jedoch in diesem ästhetischen Teile ausführlicher besprochen werden.

In der modernen Tonschrift besitzen wir reichliche Mittel, um die Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche der Töne, sowie die schnellere oder langsamere Bewegung eines Tonsatzes oder einzelner Teile desselben auszudrücken und darzustellen.[1]) Für den gregorianischen Choral aber scheint seit Guidos Erfindung der Linien nur die Intervallbestimmung und in den neueren römischen Ausgaben die Bezeichnung der Accentsilben ein sicherer Führer beim Vortrage zu sein. Diese Auffassung ist jedoch unrichtig, wenn der Fundamentalgrundsatz: „*Potius considerandus est sensus quam modulatio* — das Wort steht über dem Tone“

[1]) Diese Zeichen sind jedoch ziemlich neuen Ursprunges und wurden erst wünschenswert, ja notwendig, als die Instrumentalmusik als solche ohne Worte, gleichsam als blosses Tonspiel in der Musikgeschichte auftauchte, nämlich im Laufe des 17. Jahrhunderts. Weder Palestrina und die Vokalkomponisten vor und nach ihm, noch Friedr. Händel und Seb. Bach haben sich — letztere wenigstens nicht in dem späteren Umfange — dieser Ausdrucksmittel vorzugsweise bedient. Das lebendige Wort wird ja erfahrungsgemäss, je nach der Anlage und Fähigkeit des Sängers, auch bei der peinlichsten Beobachtung der Vortragsbezeichnungen auf die Zuhörer den verschiedensten Eindruck hervorrufen. In den meisten Fällen aber wird der geistig begabte und musikalisch feinfühlende Sänger durch die schwere Rüstung der vorgeschriebenen Nuancen sich nur beengt fühlen und viel sicherer und besser vermittels der einfachen „Schleuder“ des mit dem Worte wahr und innig, natürlich und richtig verbundenen Tones wirken können.

stets im Gedächtnisse bleibt.[1]) Wie sich die Hebungen und Senkungen der Rede oder des Gedichtes unmöglich durch äussere Zeichen befriedigend und endgiltig darstellen lassen, so wird es vergebliches Bemühen sein, den Wort- und Satzaccenten, den einfachen und verbundenen Tönen der gregorianischen Melodien durch irgend eine Schrift unabänderliche und nicht missverständliche Ausdruckszeichen zu geben.

Anmerkung. Die Buchstaben des *Romanus*, welcher etwa hundert Jahre nach Gregor I. in St. Gallen lehrte, sollten beim Unterrichte dienen, um alle Eigenschaften der Töne und andere Zierlichkeiten des mündlich gelehrten Vortrages desto besser sich merken zu können.[2]) Diese Privatarbeit fand aber keine allgemeine Verbreitung und wurde nach Seite der Intervallbestimmung durch Guidos Erfindung der Linien bald überholt. Die alten Schriftsteller pflegten über den Vortrag der Neumenzeichen vielerlei mündlich zu lehren,[3]) schriftlich aber nur wenig und unbestimmt aufzuzeichnen; aber darin stimmen alle überein: „Die Note kann das geistige Verständnis fördern, nicht schaffen; vielmehr muss dieses selbstmächtig das Wort als Träger des Gedankens erfassen und mit dem rechten Sinne auch den rechten Ausdruck herausfühlen ... Wenn jemand eine Sprache nicht versteht und dennoch versuchen will, ihre Laute nachzuahmen, so mögen ihm die Accentzeichen, die Interpunktion oder Notation dabei von Nutzen sein; sie sind aber an sich ungenügend und werden oft sogar ein Hindernis. In der irrigen Meinung, dass in ihnen das ganze Geheimnis einer guten Aussprache liege, will man alle Aufmerksamkeit des Lesers oder Sängers auf diese Zeichen lenken, so dass gerade diese wohlgemeinten Anstrengungen, weil übertrieben, den Misserfolg hervorrufen.“[4]) Durch die Entwicklung und Verbreitung der mensurierten Musik wurden im Laufe der Jahrhunderte nach Tausend die Begriffe über die Bedeutung der Noten um einen neuen vermehrt. Hatten *Punctum* und *Virga* früher nie als Bezeichnungen für die verschiedene Zeitdauer der Töne gegolten, so bildete sich durch den Einfluss der Mensuraltheorie, welche sich anfänglich

---

[1]) *La letra es la reyna y su esclava la musica* — der Buchstabe ist die Königin und die Musik deren Sklavin — sagt treffend ein spanischer Autor.

[2]) Siehe P. Ans. Schubiger, die Sängerschule von St. Gallen. S. 10. Notker Balbulus († 912) hat, wieder hundert Jahre nach Romanus, diese als *litteræ significativæ* von ihm benannten Buchstaben, laut einem abermals nach hundert Jahren von Ekkehart IV. († 1036) abgelegten Zeugnis, in einem Briefe an Lantpert „enträtselt.“

[3]) Siehe oben die Bemerkung Guidos in Anm. S. 30.

[4]) D. Pothier in *Mélodies grégoriennes*, Übersetzung von P. Ambrosius Kienle, S. 81 und 82.

ebenfalls nur der ▜, ■ und ♦ bediente, bald in der Praxis die Gepflogenheit heraus, alle Übersetzungen der *Virga* mit ▜ und des *Punctum* mit ■ beim syllabischen Gesange gleichmässig lang und schwer, im sogenannten *Canto martellato* vorzutragen. Dagegen erhoben sich bereits im 15. Jahrh. gewichtige Stimmen, welche auf die relativen Notenwerte gegenüber den absoluten des Mensuralgesanges hinwiesen. Ich erinnere an die Bemerkung des Petrus Talhanderius (s. oben S. 28), welcher die ▜ nur für accentuierte Silben und für den *clivis* gebraucht wissen will. Joh. Guidetti[1]) versuchte die verschiedenen Längen der Silben durch ein neues Mittel darzustellen, indem er die ♦ für die kurzen Silben einführte; statt des *strophicus* schlägt er zwei und drei mit Halbkreis verbundene Noten vor, sagt jedoch über die Ausführung: *ita proferatur, ac si triplici vocali scriberetur, sed cum decore et gratia, quæ hic doceri non potest,* d. h. man müsste den Vokal gleichsam verdoppeln oder verdreifachen, jedoch zierlich und anmutig, was man aber hier nicht lehren könne.“ Er fand auch, besonders für den Gebrauch der ♦ bei kurzen Silben, viele Nachahmer bis auf unsere Tage, obwohl die Gefahr nahe liegt, dass die der ♦ vorhergehende Silbe zu stark betont und die mit ♦ versehene in hüpfender, tänzelnder Weise vorgetragen werde; aber schon die Ausgabe der *editio medicæa* von 1614 lehnte diese Neuerung ab (s. S. 25, Anm.).

Nachdem die offiziellen Choralbücher, an deren Leseart und Schreibweise das gegenwärtige Lehrbuch anknüpft, in den typischen Ausgaben vollständig vorliegen, scheint es angezeigt zu sein, teils um Missverständnisse in Bezug auf Notation ferne zu halten, teils um einen wohlgeordneten und einheitlichen Vortrag zu erzielen, nachfolgende Regeln, welche auf traditionellen, musikalischen, ästhetischen und sprachlichen Grundsätzen beruhen, aufzustellen und durch Beispiele zu erläutern. Die Beobachtung derselben ist für den syllabischen und einfacheren Choralgesang (s. §. 45—47) ohne besondere Schwierigkeit, für den reicheren, neumisierenden Gesang aber um so wichtiger, weil erst durch die richtige Gliederung grösserer Neumengruppen ein wirksamer, den rhythmischen, melodischen und Sprachregeln entsprechender Vortrag erzielt werden kann. Diese Regeln dürften endlich

[1]) Er schreibt in den *annotationes* zum *Cantus Passionis. Romæ, apud Alex. Gardanum 1586:* „Quoniam nonnullis quantum ad notas attinet, hic canendi modus fortasse novus videbitur, sciendum, quod hæc nota ♦ hanc vim habet, ut syllabam brevem esse indicet, ac in pronuntiatione celerius excurrendam.“

auch dazu dienen, gewisse Ausstellungen, welche den authentischen Gesangsweisen von einigen Seiten her gemacht werden, zu entkräften und praktisch darzuthun, dass bei richtigem Vortrage auch in diesen abgekürzten Melodien das Wesen des gregorianischen Chorals gewahrt ist.

Alle Regeln müssen auf dem Grundsatze beruhen: „Singe, wie du deklamierst“.

1) Wenn einsilbige Wörter mit einer Note zu singen sind, so ist diese als ■ geschrieben. Diese schmiegt sich in Bezug auf die Zeitdauer enge an den Wortvokal an. Nach den Regeln der Quantität sind alle einsilbigen Wörter lang, welche auf einen Vokal ausgehen, sowie die Hauptwörter *(nomina substantiva)*, welche mit einem Konsonanten endigen (ausgenommen *cŏr, fĕl, mĕl, vĭr* und *ŏs*); kurz alle Wörter, welche auf einen Konsonanten ausgehen und nicht *nomina substantiva* sind, z. B. *ŭt, ĕt, nĕc, ăn, sĕd, quŏt, ĭn, ăd* u. s. w. (ausgenommen *nōn, sīn, crās, cūr, pār* und die Adverbia auf *ic* und *uc: sīc, hīc, hūc,* sowie *hīs, quōs, quās, hōc, hāc)*.

Da aber beim Gesange nicht die metrische Quantität der Silben,[1]) sondern der Wortton, der Accent massgebend ist, welcher als breiter *(circumflexus)* oder scharfer *(acutus)* unterschieden wird, so gestaltet sich die Regel dahin, dass a) einsilbige Wörter, welche einen von Natur langen Vokal haben (z. B. *môs, flôs, jûs, lûx, spês*) mit dem Circumflex gesungen werden; b) einsilbige Wörter mit kurzem oder nur durch Position[2]) langem Vokal sind mit *acutus* zu singen;

---

[1]) Im Deutschen fallen Accent und Quantität zusammen, aber es ist für die richtige Deklamation sehr nachteilig, diese Eigenschaft ganz allgemein auch auf die fremde Sprache zu übertragen, und also fälschlich zu lesen: *hōminĕs* statt *hóminēs*, oder *légo* (ich lese) nicht von *lēgo* (ich sende ab), *régis* (du leitest) nicht vom Genitiv *rēgis* (des Königs), *málus* (böse) nicht von *mālus* (der Apfelbaum) durch die Aussprache zu unterscheiden. — Die natürliche Länge des Vokals ist in den folgenden Beispielen durch ‑, der *accentus acutus* durch ´, der *accentus circumflexus* durch ˆ, die Kürze durch ˘ angedeutet; bei den sogenannten „tonlosen“ Wörtern und Silben wurde jedes Zeichen weggelassen.
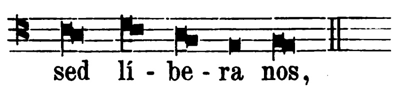
[2]) Position entsteht: 1) wenn zwei oder drei Konsonanten eine Silbe schliessen (z. B. *ēst, mēns*); 2) wenn die erste Silbe mit einem Kon-

c) Präpositionen werden tonlos, wenn sie vor den durch sie regierten Endungen stehen, z. B. *post tê, in mê* u. s. w. Aus diesen Sprachregeln für die einsilbigen Wörter folgt, dass die nämliche ■, welche in den offiziellen Büchern bei den Wörtern *de, tê, sĕd, páx, spês, lúx* u. s. w. steht, verschiedene Abstufungen der Accente zu erleiden hat.

2) Bei zwei- und mehrsilbigen Wörtern, deren Silben entweder mit einer einzigen ■ oder zum Zeichen des Worttones mit einer ▮ versehen sind, ändert sich in gleicher Weise wachsend, scharf, tonlos oder abnehmend, der Stärkegrad, je nach der Stellung und Bedeutung des Wortes im Satze oder Abschnitt (s. §. 10, S. 42). Es ist also falsch, die Wörter *Dôminus* oder *meo* immer, weil der Wortaccent auf *o* oder *e* steht, in stetig wiederkehrender gleichartiger Betonung hervorzuheben oder beispielsweise zu singen: *ēt ĭn tērră pāx hŏmīnĭbūs bōnæ vōlūntātĭs* u. s. w.; richtiger ist etwa: *et in têrrā páx hōmînībūs bónæ voluntâtīs.*[1])

3) Wenn zwei Noten über einer Silbe stehen, so ist die Verbindung entweder ▮■ *(clivis)* oder ■▮ und ■▮ *(podatus)* (siehe §. 7, S. 28.)

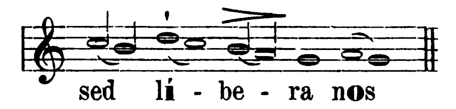
Clivis (auch *flexa* genannt) ist eine Zusammensetzung der Accente *acutus* und *gravis* und die erste Note erhält je nach der Silbe, mit der diese Neumenfigur verbunden ist, im Vergleiche mit der zweiten Note eine stärkere oder schwächere Betonung, wird aber bei tonlosen Silben oder einsilbigen tonlosen Wörtern gleichmässig mit der zweiten, leicht, aber deutlich, gesungen. Würde z. B. eine Melodie lauten:



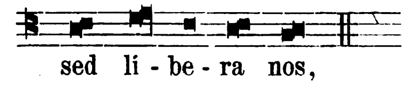
sonanten schliesst und die folgende mit einem solchen anfängt, z. B. *īl-le, ār-ma, pār-tus;* 3) wenn die erste Silbe mit einem Vokale endigt und die folgende mit zwei Konsonanten anfängt, z. B. *fă-ctus, ā-ptus* u. s. w. Wenn *liquida* (die Konsonanten *l, m, n, r*) auf *muta* (alle übrigen Konsonanten mit Ausnahme von *s, x, z*) folgt, so wird die Silbe *anceps* (schwankend), in Prosa aber bei drei- und mehrsilbigen Wörtern wird sie gewöhnlich kurz gesprochen, z. B. *in-tĕ-grum.*

[1]) Die mit - bezeichneten Silben sind anzuhalten und gleichsam *decresc.* zu singen.
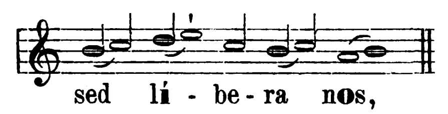
so wäre sie auszuführen:
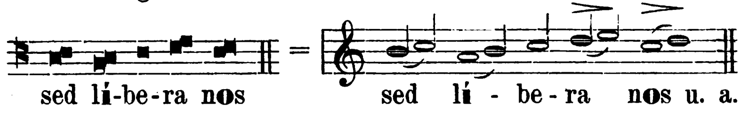


Der *podatus* ist nur die Umkehrung der *flexa*. In den offiziellen Büchern ist die obere Note als ▪ bei Accentsilben gegeben. Dieselbe darf nicht stereotyp betont werden, sondern hebt sich nur in den Fällen, wo grössere Intervalle, also Terzen, Quarten und Quinten folgen, als Stützpunkt ab. Wenn die folgende Note auf gleicher Stufe oder um einen halben oder ganzen Ton tiefer steht, so verteilt sich der Ton gleichmässig auf die zwei Noten des *podatus*; ebenso bei allen nicht accentuierten Silben. Wenn die folgende Note höher steht als der *podatus*, so liegt der Nachdruck am besten auf der ersten Note. Würde z. B. eine Melodie lauten:



so wäre sie auszuführen:



oder in folgendem Falle:



In den Fällen also: ist die zweite Note als liqueszierende, im Flusse sich anschmiegende, nicht als accentuierte zu betrachten.

4) Eine Verbindung von drei Noten über einer Silbe ist a) entweder *torculus* (,), wenn die zweite höher steht, als die erste und dritte; in diesem Falle verteilt sich die Tonstärke auf die drei Noten, ohne etwa die höhere herauszuheben, oder b) *scandicus* (, auch), wenn die dritte

Note die höchste ist; für ihn gelten die Regeln des *podatus*, oder c) *porrectus* (, auch), wenn die zweite tiefer steht, als die erste und dritte; er ist als Verbindung von *clivis* und *podatus* anzusehen und demgemäss auszuführen, oder d) *climacus* (, auch), der gleich der *flexa* anzusehen ist; bei Accentsilben mit leichtem Ansatze auf der ersten Note, bei tonlosen und bei Schlussilben mit einem schwachen *decresc.*

5) Alle grösseren Notenverbindungen lassen sich auf diese Formeln zurückführen und sind nach den gegebenen Regeln, aber stets möglichst enge verbunden, wenn nicht Atemzeichen oder Zwischenräume (Spatien) eine Trennung und ein Absetzen ankündigen, zur Ausführung zu bringen. Man vermeide auf das sorgfältigste jedes Stossen und Poltern.[1]) Zu viel Accent auf der Hauptnote gibt dem Gesang einen affektierten und widerlichen Beigeschmack, zu wenig Betonung raubt ihm die Kraft und den Rhythmus[2]) der Sprache und ermüdet teils durch Schleppen, teils durch einförmiges Leiern. Überdies wirken wesentlich die Bewegung und der Charakter des Gesangsstückes, sowie die vorhandene Stimmkraft darauf ein, welches Mass von Impuls der obersten Note zu geben ist, um auszuweichen, einzulenken, zu mildern oder zu schärfen und auf diese Weise ein natürliches, würdevolles Ebenmass hervorzubringen. Gute Accentuation und eine gewisse Weihe und Salbung im Vortrage[3]) vermögen viel Stimm-

---

[1]) In der Bulle *Docta sanctorum* beklagt Papst Joannes XXII. (s. Bausteine für Musikgeschichte, 3. Heft, S. 22), dass die „notarum ascensiones pudicæ descensionesque temperatæ“ des *cantus planus* verwischt werden (ofuscantur): „currunt enim et non quiescunt (Hudelei!), aures inebriant et non medentur.“

[2]) Wir verweisen für die Verbindungen von *Torculus* mit *Porrectus, Climacus* oder *Scandicus* auf eine Analogie in der deutschen Sprache. Bei Zusammensetzung zweier selbständiger Wörter gestaltet sich nämlich der Accent wohl nicht wesentlich, aber doch merklich anders als bei Trennung derselben; z. B. Königin, Himmel = Himmelskönigin; Vater, Familie = Familienvater etc.

[3]) Verbunden mit jenem dem Menschen eingepflanzten musikalischen Sinn, den Cicero als *„aurium quoddam admirabile judicium, quo indicantur in vocis cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera multa“* bezeichnet. Es muss demnach wiederholt als hässliche „Manier“ bezeichnet werden, die aufsteigenden Noten

kraft zu ersetzen und die Wirksamkeit des Textes zu erhöhen; über alles geht indes die Natürlichkeit, durch welche dem Vortrage des liturgischen Wortes und Tones der Charakter frommer Bescheidenheit aufgeprägt wird und beide sich zu einer ausdrucksvollen Einheit verbinden.

6) „Soll der Text verständlich sein, so muss der Zuhörer Wort für Wort, Satz für Satz unterscheiden können. Dabei kommt es vor allem auf die Aussprache derjenigen Silben an, welche das Wort, den Satzteil oder den ganzen Satz abschliessen. Offenbar hängen die Endsilbe eines Wortes und die Anfangssilbe des folgenden nicht so enge zusammen, wie zwei Silben desselben Wortes; beide trennt das *tempus latens*, von dem Quintilian mit Recht sagt, dass es die Endsilbe lang mache.“ [1])

7) „Das Bestreben gut zu accentuieren darf die dem Accente nachfolgende Silbe nicht unterdrücken. . . Die von uns so sehr betonte Unterscheidung der Wörter ist nicht gleichbedeutend mit einer unpassenden Trennung, welche jedes Wort isoliert hinstellt. Ebenso wenig wollen wir damit die Gewohnheit mancher Sänger gutheissen, welche gedehnte Endsilben mit vermehrter Stimmkraft singen, als ob sie jemals den Accent haben könnten.“

8) „Für gewöhnlich bestimmt der Textabschnitt auch die Pausen [2]) im Gesange. Die mit den Abschnitten oder Einschnitten verbundene oder sie anzeigende Dehnung beschränkt sich nicht ausschliesslich auf den letzten Ton, vielmehr nehmen

---

emporzureissen, die absteigenden zu schleudern und dadurch gleichsam das Gefühl des Taumels im Zuhörer zu erregen.

[1]) Diese prächtigen Grundsätze (N°. 6—9) sind den *Mélodies grégoriennes* von D. Pothier, übersetzt von P. Ambr. Kienle, entlehnt. Die Kapitel über Tondauer und Tonstärke, Notenfiguren und deren Ausführung, Aussprache des Lateinischen, Aussprache der Worte im Gesang, Gliederung des Textes und der Melodie (7.—10. Kap.) bieten für die richtige Ausführung der authentischen Choralgesänge reichste Belehrung und Anleitung.

[2]) Moderatores chori qui chorodidasculi vocari solent constituant pausatores, qui signo aliquo pausas faciant, vel indicent, versusque præcipitantes (also besonders beim Psalmengesang) cohibeant. *Bonartius de horis canonic.* L. III. c. XX.

schon die unmittelbar vorhergehenden Töne an dieser langsamer werdenden Bewegung leicht teil. Auf diese Weise wird der Ruhepunkt natürlich und ungezwungen eingeleitet."

9) „Die in der Notation verbundenen Gruppen müssen sich auch in der Ausführung aneinander reihen. Stehen die Gruppen getrennt, so ist jede auch in der Ausführung durch eine Dehnung am Ende oder nach Bedürfnis durch eine Atmungspause hervorzuheben. Eine vollständige Ruhepause tritt nur am Ende einer Distinction ein; der Schlusston soll sanft ausklingen."

§. 45. Psalmen. Gesangartige Lesungen.

I. In der erhabenen Poësie der Psalmen liegt eine Fülle des Inhaltes in gedrängter Kürze und doch edlem lebendigem Ausdruck verborgen. Man wird nicht leicht passendere melodische Phrasen für die Psalmen Davids erfinden können, als die, welche in den acht Psalmtönen mit ihren Finalen von der Kirche geboten sind. Freilich wird es sich, um mit Mendelssohn[1]) zu reden, *ermüdend und monoton* anhören, wenn die Psalmen *roh und handwerksmässig heruntergesungen werden*, oder *wenn man sie mit dem Ausdruck singt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und böslich zankten, so dass jeder halsstarrig dem andern immer wieder dasselbe zuruft.* Diese Art des Vortrags liegt aber nicht im Geiste und Willen der Kirche und entspringt eben aus Unaufmerksamkeit, Unkenntnis der Sprache, Vernachlässigung guter Aussprache, planloser Oberflächlichkeit und bedauernswerter Unandacht und Gleichgiltigkeit. „Die Stimme des Psalmisten[2]) soll nicht rauh und misstönend erklingen, sondern hell, lieblich und fein; Ton und Melodie soll dem göttlichen Dienst entsprechen und in der Modulation sich christliche Einfalt zeigen, nicht die Kunst des Theaters . . ." Würde jeder Psallierende mit dem Psalmisten sprechen: *In conspectu Angelorum psallam*

[1]) Reisebriefe, 1. Bd., S. 181.
[2]) Isidor von Sevilla, de eccl. off.

tibi,[1]) sowie das *Psallite sapienter*[2]) recht beherzigen, so könnte man die vielen Lobsprüche, die von den heil. Vätern und der Kirche dem Psalmengesange[3]) gespendet werden, auch auf unser Psalmensingen mit Fug und Recht anwenden, und der Rat des Apostels Jakobus würde sich allseitiger Befolgung erfreuen: *Tristatur aliquis vestrum? oret: Æquo animo est? psallat.*[4])

Das *Initium* muss jedesmal feierlich und langsam vorgetragen werden, die *Mediatio* singe man deutlich durch richtige Verteilung der Textsilben auf die Melodietöne, die *Finalis* soll einen mit kräftigerem Tone belegten Accent erhalten, der Text aber darf nicht masslos verzerrt oder hinausgedehnt werden. Gut, anständig, sicher und sonor zu psallieren ist eine Kunst und braucht daher Fleiss und einträchtiges Zusammenwirken. Auch das Psallieren bedarf der Vorübung, damit etwa aufstossende Schwierigkeiten den Vortrag im Hause Gottes nicht stören. Die Rezitation sei würdevoll und leicht, weder eilend noch zögernd, und halte sich genau an die Gesetze der Sprache, den Wortaccent etc. „Zwischen dem Accent der prosaischen Rede und dem Psalmengesange ist bekanntlich keine geringe Ähnlichkeit.“[5])

Die beiden sich ablösenden Chöre müssen innig verbunden sein; kein Vers darf jedoch schon während der letzten Worte des vorhergehenden Verses begonnen werden. Kein Sänger dränge und treibe die Rezitation in unmässiger Eile

---

[1]) „Vor der Engel Angesicht will ich dir Psalmen singen.“ Ps. 137, 1.

[2]) „Lobsinget nach Gebühr“. Ps. 45, 8.

[3]) Im *Pontif. Rom.* findet sich für das Amt des Psalmisten, d. h. des Sängers eine eigene Einführungsformel: „Psalmista, id est Cantor, potest sola jussione Presbyteri officium suscipere cantandi, dicente sibi Presbytero: „Vide, ut, quod ore cantas, corde credas; et quod corde credis, operibus comprobes.“ „Siehe zu, dass du mit dem Herzen glaubest, was du mit dem Munde singst: und durch die That beweisest, was du mit dem Herzen glaubst.“ „Et si Episcopus Clericum ordinans hæc faciat, bene facit.“ Auch eine Degradationsformel findet sich dort.

[4]) „Ist jemand unter euch traurig, so bete er; ist jemand guten Mutes, so lobsinge er.“ Jac. 5, 13.

[5]) Adam von Fulda.

vorwärts. Ist der Halbvers vor oder nach dem * zu lange, so hat der Dirigent Pausen anzugeben, und alle müssen an dieser Stelle gleichmässig absetzen.

Das bisher Bemerkte gilt auch für den Vortrag der *Cantica*;[1]) alle Verse werden jedoch langsamer *(tractius)* als bei den Psalmen gesungen.

II. Die im römischen Rituale übliche Art, Orationen, Lektionen, Evangelien etc. gesangartig vorzutragen, muss zu den sinnvollsten, des reichsten Ausdruckes und der mannigfaltigsten Abwechslung fähigen Einrichtungen des gregorian. Chorals gezählt werden. Die alten Musiklehrer nannten diese Gesangsart *choraliter legere,* choralmässige Lesung, und gaben in ihren Lehrbüchern Anweisungen, dieselbe gut und angemessen auszuführen. Da es sich weniger um das richtige Treffen,[2]) als vielmehr um die verschiedenen Arten von Accenten, um wahren Ausdruck und schönen Vortrag handelt, so ist auf reine Aussprache und erschöpfende Auffassung des Inhalts bei der treffenden Lesung besonders Gewicht zu legen. Ganz anders wird die Stimme am Festtage erklingen, ganz anders bei Trauergottesdiensten, verschieden bei gewöhnlichen Ämtern, erhabener bei freudigen und feierlichen Gelegenheiten. In der weltlichen Musik unterliegt das sogenannte Rezitativ vielen Schwierigkeiten und es gilt hier das Axiom: „Das Rezitativ ist der wahre Prüfstein des Sängers.“ Ähnliche, mit Rücksicht auf den heiligen Ort noch ernstere Mühe kostet die dem Rezitativ verwandte Chorallesung. Schleppender oder verschnörkelter Gesang, polterndes Stossen und Hinwerfen der Worte, Vermengung des Sprachtones mit dem Gesangston, weinerlicher, affektierter Ausdruck der

---

[1]) Über das bei allen Versen zu singende *Initium* siehe §. 31, S. 124.

[2]) „De æqualibus quidem vocibus nihil aliud dicendum, nisi quod communi vocis impetu proferantur, in modum soluta oratione legentis.“ Script. T. I, p. 104. Accentu regulantur quæcumque simplici littera hoc est sine nota describuntur, ut sunt Lectiones etc. (Martyrolog. Usuardi, ed. 1490 ad calcem); vergl. auch den Art. von P. Bohn: „Das liturgische Rezitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters“, publiziert im 19. Jahrgang Nr. 3 sequ. der Monatshefte für Musikgesch. von Rob. Eitner. 1887, Leipzig.

Stimme, Betonen, Markieren, Verschlucken der letzten Silbe, Vorschläge oder Schleifer bei den kurzen Melismen u. a. sind grosse Fehler des rezitativschen Gesanges und des *choraliter legere.* Bis zum Ärgernis und zur Profanation wird der Gesang niedergedrückt, wenn der Vortragende nicht versteht, was er liest, undeutlich und schlecht spricht, ja vielleicht einen Ruhm darein setzt, möglichst schnell zu Ende zu kommen, und wenn er in Folge davon die klangvollen Laute der lateinischen Sprache zu einem unverständlichen Gemurmel herabwürdigt. Der rhythmisch oratorische *accentus* ist demnach mit aller Sorgfalt zu üben und stets mit Anstand auszuführen.

Ist auch der Sängerchor durch ein *Responsorium* beteiligt, so ertöne in Verbindung mit den kräftigen, nicht schreienden Stimmen der Sänger, wenn es gestattet ist, die Orgel in sonoren Registern.

In den einfachen Gesängen der Psalmen, der Texte aus dem *Ordinarium Missæ* u. ähnl. ist meistenteils jeder Silbe nur eine Note zugedacht, selten sind ihrer mehr als drei. Deshalb kann diese Art des Choralgesanges, soweit er nicht dem Priester allein zusteht, mit Recht als der eigentlich populäre Massengesang bezeichnet werden. In Ländern, wo dem Volke die lateinische Sprache weniger fremd ist als in Deutschland (also in Frankreich, Italien, Spanien), werden Hymnen, Psalmen, Litaneien, Sequenzen etc. noch heutzutage vom Volke mit besonderer Vorliebe gesungen.[1])

§. 46. Die metrischen Hymnen.

1) „Wenn der Beter die Stimme des Herrn durch den Mund der Kirche vernimmt, wallet die Opferliebe auf in seinem Herzen; und der Ausdruck dieser Bewegung ist der Hymnus. Freudig und mutig erhebt sich die Seele, das Tagesoffizium in der hl. Liebe zu feiern und zu erleben.“[2])

---

[1]) *Augustinus Confess. Lib. X.* schreibt: *„Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.“*

[2]) Amberger, Pastoraltheol., Bd. 2, S. 440.

Durch die gebundene Rede dringen die Gefühle mächtiger und stetiger in die Seele der Gläubigen; es entsteht zugleich eine wohlthuende Abwechslung durch die Veränderung des Rhythmus und durch die mit dem erhabenen Aufschwung der Poësie gleichen Schritt einhaltende eigenartige Melodiebildung der Hymnen.

2) Unter Hinweis auf §. 8 dieses Lehrbuches ist hier nochmals der grosse Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum zu betonen. Auch in gewöhnlicher Rede erheben und senken wir die Stimme, wir sprechen in gewissem Rhythmus; würden wir diese Hebung und Senkung in bestimmten Zwischenräumen und an bestimmten Orten regelmässig wiederkehrend zu Gehör bringen, so sprächen wir im Metrum.

Die metrische Betonung *(ictus)* ist ganz unabhängig von dem Wortaccent; im Vortrag aber muss man sich bemühen, den Wortaccent mit der rhythmischen Betonung in Übereinstimmung zu bringen, also den metrischen Accent hören zu lassen, ohne den prosaischen Accent zu unterdrücken.

3) Die Wörter der latein. Sprache bestehen aus langen und kurzen Silben; die Zeit, welche man zur Aussprache der letzteren nötig hat, heisst *mora,* also bedarf eine lange Silbe beiläufig zwei Zeiten. Aus der Zusammenstellung der Silben von bestimmter Länge und Kürze (Quantität) entstehen die zwei-, drei-, vier- und fünfsilbigen Versfüsse *(pedes).*[1])

Ein Versfuss kann nicht weniger als vier Zeiten haben *(metrum),* acht Zeiten (oder zwei *metra*) wenigstens geben einen Vers, zwei Verse wenigstens eine Strophe.

Die metrischen Hymnen des Breviers sind hauptsächlich in den folgenden vier Metren abgefasst:

---

[1]) Die hauptsächlichsten zwei- und dreisilbigen Versfüsse heissen: ⏑ ⏑ *pyrrhichius,* – – *spondeus,* ⏑ – *jambus,* – ⏑ *trochæus* oder *choreus,* ⏑ ⏑ ⏑ *tribrachis,* – – – *molossus,* – ⏑ ⏑ *dactylus,* ⏑ – ⏑ *amphibrachis,* ⏑ ⏑ – *anapæstus,* ⏑ – – *bacchīus,* – ⏑ – *amphimaker* oder *creticus,* – – ⏑ *palimbacchīus* oder *antibacchīus.*

a) Jambische zu vier Versfüssen[1]) oder zu sechs Versfüssen,[2]) jede Strophe mit vier oder fünf Versen.

b) Trochäische, bei denen jede Strophe aus sechs Versen besteht. Der 1., 3. und 5. Vers haben vier Füsse, der 2., 4. und 6. nur $3^1/_2$.[3]) Im Hymnus *Stabat mater* sind zwei Verse mit vier Füssen, ein Vers mit $3^1/_2$ Fuss; dazu noch Reim zwischen Vers 1 und 2. Im Hymnus *Ave maris stella* besteht die Strophe aus vier Versen mit je drei trochäischen Füssen.

c) Sapphische und adonische mit drei Versen zu elf Silben,[4]) denen als vierter der sogen. adonische mit fünf Silben angehängt wird.

d) Asklepiadische und glykonische mit je zwölf Silben in drei Versen; der vierte Vers (der glykonische) wird mit acht Silben angehängt.[5])

Anmerkung. In den liturgischen Texten des *Graduale* und *Antiphonarium* finden sich noch Disticha, z. B. *Hic vir despiciens* und *O magnum pietatis opus,* der ℣. *Virgo Dei Genitrix* mit dem ℟. *In tua se clausit,* das *Gloria laus* des Palmsonntags und ähnliche, deren Melodien im gewöhnlichen Choralrhythmus verfasst sind, so dass sie beim Vortrag wie Prosa klingen. Ähnlich haben wir Texte, die aus lauter Hexametern bestehen, z. B. die marianische Antiphon *Alma Redemptoris mater,* Intr. *Salve sancta parens,* die Antiph. *Solve jubente Deo,* bei deren Melodie und Vortrag keine Spur von Metrik hörbar wird.

4) Alle Hymnen, deren Melodie beinahe syllabisch nur an einzelnen Stellen mit zwei oder drei Noten verziert und

---

[1]) Z. B. *„Jam lucis orto sidere“, „Nunc sancte nobis Spiritus“, „Rector potens verax Deus“, „Rerum Deus tenax vigor“, „Te lucis ante terminum“, „Jam sol recedit igneus“, „Jesu corona Virginum“, „Æterna Christi munera“ etc.*

[2]) Z. B. *Beate Pastor Petre, clemens accipe* oder *Egregie Doctor Paule, mores instrue* oder *Decora lux æternitatis auream.*
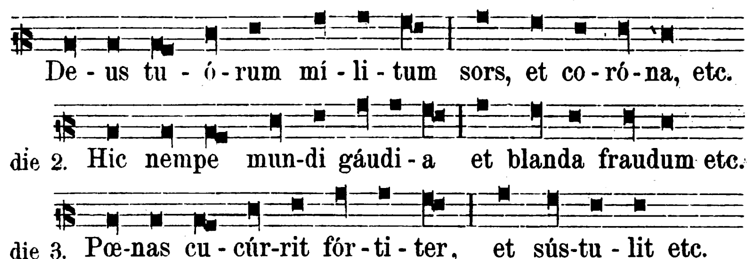
[3]) Z. B. *Lustra | sex qui | jam per- | egit | Tempus | implens | corpo- | ris etc.,* oder *Pange lingua gloriosi,* oder *Ira justi Conditoris* u. s. w.

[4]) Z. B. *Iste confessor, Ut queant laxis, Sæpe dum Christe populus. Jam faces lictor ferat etc.*

[5]) Z. B. *Te Joseph celebrent, Custodes hominum, Sanctorum meritis.* Sind im letzten Vers statt acht nur sieben Silben, so nennt man ihn pherekratëisch. Eine Verbindung der drei Metren (die zwei ersten Verse asklepiadisch, der dritte pherekratëisch, der vierte glykonisch) findet sich in den Hymnen *Regali solio* und *Nullis te genitor.*
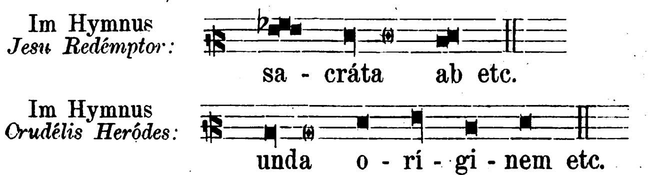
dem Versmass entsprechend komponiert ist, sollen mit Beachtung des metrischen und prosaischen Accentes in fliessendem Rhythmus gesungen werden. Manchmal wird also die Betonung der Melodie der ersten Strophe nicht mehr für die zweite passen.

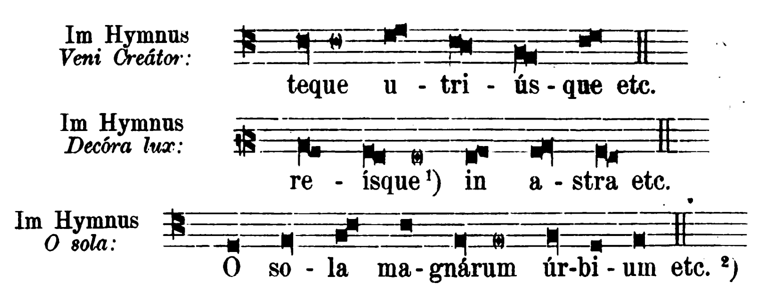
In den ersten Auflagen der Choralbücher war in der Form der Noten (▜ ■ ♦) meist nur auf die unmittelbar unter der Melodie stehende Strophe Rücksicht genommen worden; in den späteren Auflagen wurden die Noten, welche je nach der treffenden Silbe kürzer oder länger zu singen sind, als ■ gedruckt, und nur wo für jede Strophe zwei *moræ* treffen, die ▜ gewählt. So wird z. B. im Hymnus *Deus tuorum* die erste Strophe folgenden Rhythmus erhalten:



und ähnlich die übrigen. In den neuesten typischen Ausgaben der römischen Choralbücher werden für jede Hymnenstrophe die dem Texte angepassten Melodien *in extenso* und mit der durch die Verschiedenheit der Texte bedingten Schreibweise (■ oder ▜) wiedergegeben.

5) Um den Hiâtus aufzuheben (siehe §. 10, S. 41) und die Ordnung des Versmasses nicht zu stören, wird nach den Regeln der Poetik der Vokal, mit dem ein Wort schliesst, ausgestossen (elidiert), wenn das folgende Wort mit einem Vokale beginnt. Beim Hymnengesang empfiehlt es sich, alle Silben, bei denen nach der Poetik Elision stattfinden kann, vernehmlich zu singen, und zwar mit der Note der vorhergehenden Silbe; z. B.:





Durch geschickten und rasch rhythmisierten Vortrag wird an solchen Stellen keine Unterbrechung des Versmasses bemerklich werden; es ist jedoch zur Vermeidung von Störungen notwendig, dass der Dirigent schon in den Vorproben die besonders in den neueren Hymnen häufigen Elisionen genauer einübe und eventuell durch eigene Zeichen markiere.
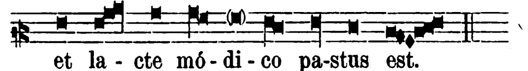
§. 47. Die nicht metrischen Hymnen, Präfationen, Litaneien etc.

I. Zu den nicht metrischen Hymnen gehören besonders *Gloria* und *Te Deum.*

Der Vortrag des *Gloria* im Anschluss an die Intonation des Priesters[3]) kann von abwechselnden Chören, im Wechsel

---

[1]) Wo zwei Noten auf einer Silbe stehen, wie in diesem Beispiel, im Hymnus *Egregie Doctor* bei *universa æternitatis* und ähnlichen, darf, wie in gleichen Fällen bei der Psalmodie, die Notengruppe nicht getrennt oder auf zwei Silben verteilt werden. — Im dritten Verse der sechsten Strophe des Hymnus *A solis ortus cardine* (Laudes von Weihnachten) muss skandiert werden: *Et la | cte modi | co pa | stus est;* demnach wird die Silbe *di* von *modico* in folgender Weise verteilt:



[2]) In den typischen Ausgaben mussten die in früheren Editionen üblichen Bogen, z. B.: *sacrata‿ab* wegbleiben, da sie leicht zur Auffassung verleiten konnten, die Silbe sei entweder ganz zu unterdrücken oder mit der folgenden Silbe zu singen.

[3]) „Nach dem hinreissenden seraphischen Stimmengewebe eines *Kyrie* von Palestrina ergreift das ganz einfache *Gloria in excelsis Deo* aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Grösse und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, wert, den Ruhm des Allerhöchsten zu verkündigen.“ *Ambros, Gesch. der Musik,* II. Bd., S. 68.

mit den Kantoren und dem Gesamtchor, oder im Verbinden beider Chöre als *Tutti* mit der Abwechslung von Tenor und Bass, oder Sopran und Alt als *Solo*, oder endlich zwischen Sopran und Tenor, Alt und Bass als *Soli* geschehen. Vor einem zu bunten Wechsel muss jedoch ausdrücklich gewarnt werden. Wenn z. B. Wechsel zwischen Ober- und Unterstimmen beliebt wurde, so bleibe man bei dieser Verteilung bis zum Schlusse, wo sich sämtliche Stimmen mit Erfolg bei den Worten *cum sancto Spiritu* vereinigen können.

In ähnlicher Weise ist das *Te Deum laudamus* zu behandeln; die Verse werden abwechselnd vom Chore und von den Kantoren, oder von den Kantoren und dem Volke (Gesamtchor) vorgetragen. Bei den Worten: *Pleni sunt cœli* und *Te ergo quæsumus* vereinigen sich sämtliche Sänger und Chöre, und tragen erstere Stelle mit grosser Macht, letztere ruhiger und flehender vor. Bei dem Schlussworte: *In te Domine* sammeln sich alle Stimmen, um den feierlichen Lobgesang wie aus einem Munde zum Abschluss zu bringen. Das Einschalten vier- oder mehrstimmiger Sätze im Wechsel mit den Choralversen beruht besonders für das *Te Deum* auf ältester kirchlicher Praxis.

II. Der glaubensfesten Intonation des *Credo* durch den Priester folgen die übrigen Textworte in höchst einfachen Melodiesätzen, die entweder ohne Wechsel nur von den Kantoren oder dem Choral allein, oder mit Anwendung des beim *Gloria* angegebenen Wechsels, nie aber mit Zwischenspielen der Orgel ausgeführt werden. Die Melodie wäre vorzüglich geeignet, von allen Anwesenden einer noch so grossen gottesdienstlichen Versammlung im Wechsel mit dem Musikchore vorgetragen zu werden.

III. Die *Præfatio* wird durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk) eingeleitet.

Von W. A. Mozart erzählt man den jedenfalls sehr bezeichnenden Ausspruch: „Er würde seinen ganzen Ruhm hingeben, wenn er der Komponist einer einzigen Präfation wäre.“

Dr. Dom. Mettenleiter schreibt[1]) in seinen Aphorismen über den *Cant. Gregor.* von dem Gesange der Präfation und des *Pater noster* folgendes: „Die Gesangsweisen der *Præfatio* und des *Pater noster* sind das Allerherrlichste, was in Tönen je geschaffen wurde und werden konnte. Wir haben sie schon tausendmal gesungen oder gehört, und als wir sie aufs neue tausendmal sangen und hörten, da waren wir keineswegs ermüdet; nein, unsere Rührung hat sich jedesmal gesteigert; wir vernahmen stets etwas noch Ungehörtes, wir lernten immer etwas Neues, die Ahnung der Gegenwart Gottes trat uns näher, das Wehen des heiligen Geistes umrauschte uns stets fühlbarer. . . . Und dazu sind kaum vier Tonstufen verwertet!“

Der Chor respondiere stets nach Vorschrift im Anschlusse an den Priester mit Sicherheit, in fortwährend gesteigertem Vortrag, dem Inhalt des Textes und der Melodie entsprechend. Der Organist begleitet die Responsorien des Chores (nicht aber den Gesang des Priesters) mit der Orgel.

Ähnliche, nur noch reichere, schwungvollere Gesangsformeln verleihen dem unübertrefflichen Triumphgesang *Exsultet jam Angelica* am Charsamstag einen festlichen Charakter. „Dieses *præconium paschale* ist eine freudeatmende, würdevolle Komposition, wie sie vielleicht nirgends mehr gefunden werden kann.“ [2])

IV. Bei den Litaneien hat einer oder mehrere der Kantoren die Anrufungen deutlich und fliessend vorzusingen, worauf der Chor oder das Volk in engem Anschluss antwortet. Die Responsorien zur Messe oder zum *officium divinum* folgen den gleichen Gesetzen reiner gleichzeitiger Intonation, markierter Aussprache und modulierten Vortrages.

Man wird vergeblich den guten Vortrag der reicheren Gesänge anstreben, wenn der syllabische, einfachere Gesang nicht vollkommen und richtig erlernt ist.

---

[1]) Im *Pastor bonus*, einer Beilage der Schweizer Blätter für Kunst und Wissenschaft. 10. Aug. 1861.

[2]) Wiseman Nic., „Vorträge über die Liturgie der stillen Woche.“

§. 48. Die wechselnden Messgesänge, die Antiphonen, die Responsorien nach den Lectionen.

I. „Der Introitus enthält jedesmal einen Gedanken, der uns bei der Feier des hl. Messopfers beherrschen und erfüllen soll —, er schlägt den Grundton der Festfeier an oder er enthält eine Lehre, die wir daraus ziehen sollen ... Woher kommt es denn, dass man den lateinischen Introitusgesang in früheren Zeiten so gut verstanden hat, dass man sogar die Sonntage im bürgerlichen Kalender nach dessen Anfangsworten genannt hat: *Invocabit, Oculi, Lætare etc.?* Man hatte eben damals mehr Interesse für das Gebet der Kirche und suchte sich mehr an dasselbe anzuschliessen wie heute.“ [1])

Die Melodien des Introitus sind einfach und im Charakter der Antiphonen gehalten; denselben folgte früher ein ganzer Psalm mit *Gloria Patri,* worauf die Antiphon wiederholt wurde (s. §. 22). Der kirchlichen Vorschrift, die Antiphon des Introitus zweimal zu singen, kann ohne Schwierigkeit entsprochen werden, besonders wenn die Repetition auf einem Tone rezitiert wird.
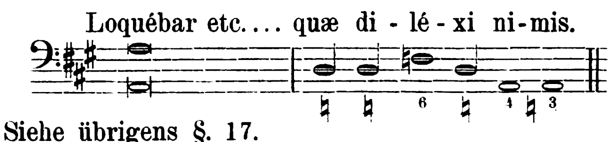
Reicher sind gewöhnlich die Choralgesänge für das je dreimalige *Kyrie, Christe, Kyrie.* Es zeugt von Geschmack, entweder den Introitus oder die *Kyrie* so zu transponieren, dass ohne längeres Zwischenspiel der Orgel die beiden in den Tonarten meist verschiedenen Gesangsteile aufs engste verbunden werden.[2]) Die Dominante *as, a* oder ♭ kann diese Ähnlichkeit ohne vieles Modulieren bewerkstelligen; z. B. der Intr. *Judica* am Passionssonntag im 4. Ton schliesst *e g f e,* das *Kyrie* für diesen Sonntag (Nr. 12) im 6. Ton beginnt mit *f;* 4. und 6. Ton haben die Dominante *a,* — also ist keine Transposition notwendig. b) Intr. *Salve, sancta parens*

---

[1]) Dr. Jos. Selbst, der lat. Kirchengesang beim hl. Messopfer. 2. Aufl., S. 245 und 247.

[2]) Wiederholte Beobachtungen haben ergeben, dass *Introitus* mit *Kyrie,* nach Vorschrift aufs genaueste gesungen, eine Zeit von drei bis vier Minuten beanspruchen; wenn teilweise rezitiert wird, so kann in zwei bis drei Minuten der Wille der Kirche erfüllt werden.

(II. Ton) schliesst mit *d*, *Kyrie de B. M. V.* ist I. und II. Ton; man transponiere den Introitus und das *Kyrie* in die kleine Oberterz mit 3 ♭, wodurch *as* gemeinschaftliche Dominante wird. Der Tonumfang der neun *Kyrie*- und *Christe*-Melodien (von *A—d*) erheischt in allen Fällen Abwechslung zwischen hohen (1. und 3. *Christe*, 7. und 9. *Kyrie*) und tiefen Stimmen (2. und 8. *Kyrie* und 2. *Christe*), so dass nur das 1. und 3. *Kyrie* vom ganzen Chore vorgetragen werden. c) Der Intr. *Loquebar*, 5. Ton, in Verbindung mit *Kyrie in dupl.* ist um eine kleine Terz nach abwärts zu transponieren, so dass statt *c* als Dominante *a* erscheint; auf *fis, e, d, e, e, d* folgt dann *a, g, a, c* des ersten *Kyrie* (I. Ton mit Dominante *a*). Wenn jedoch die Wiederholung rezitiert wird, so kann der Organist bei der Begleitung des *a* die etwa zu schroff erscheinende melodische Modulation in folgender Weise mildern und den unmittelbaren Anschluss an *Kyrie* bewirken.



Siehe übrigens §. 17.

II. Für die Gesänge des *Graduale* mit *Alleluja* oder *Tractus*, welche unter den sämtlichen Messgesängen die ausgedehntesten Melismen aufweisen, wird, besonders in Kirchen, wo Diakon und Subdiakon fehlen und also die Zeremonien zwischen Epistel und Evangelium nur geringe Zeit in Anspruch nehmen, von der Erlaubnis der Rezitation der ausgedehnteste Gebrauch gemacht werden können. Wenn der erste Vers des *Graduale* und das *Alleluja* gesungen, der zweite Vers und der ℣. des *Alleluja* rezitiert werden, so kann bei der Bedeutung, welche gerade dieser Teil der heil. Messe in der ältesten Liturgie hatte (s. S. 5 und 71) und auch heute noch haben soll, nicht über unmässige Verzögerung des Gottesdienstes infolge der gehorsamen Ausführung kirchlicher Vorschriften (s. S. 92, Anm.) geklagt werden.[1])

[1]) Treffend bemerkt Kössing in „Kirchenlexikon", Art. Graduale, 2. Aufl., 5. Bd., S. 983: „Die Bedeutung des Graduale fällt mit der des Alle-

Es bedarf zur Besänftigung ungeduldiger Seelen nur des Hinweises auf die Mahnung des heil. Bonaventura:[1] „Es sollen aber die Gläubigen ausharren in den Geboten, so ihnen verkündiget werden und von Stufe zu Stufe voranschreiten.“

Der nämliche Kirchenlehrer schreibt a. a. O.: „Wir pflegen nach dem *Alleluja* durch lange Betonung des Buchstabens *a* den Gesang auszudehnen, um anzudeuten, dass die Freude der Heiligen im Himmel ohne Ende und unaussprechlich ist.“

Vom *Tractus* schreibt Papst Innocenz III.[2]: „Derselbe wird gezogen oder gedehnt (daher sein Name)[3]) gesungen, was auch das Elend der gegenwärtigen Pilgrimschaft bezeichnen kann, wovon der Psalmist sagt: „Wehe mir, dass meine Verbannung so lange dauert“ u. s. w.

In der Verbindung von *Graduale* mit *Alleluja* oder *Tractus* sollen die gleichen Gesichtspunkte in Bezug auf Tonähnlichkeit festgehalten werden, welche oben für *Introitus* und *Kyrie* angegeben worden sind. Das alternierende Singen und Rezitieren zwischen wenigen Sängern und dem Chore, auch abwechselnd[4] zwischen Unter- und Oberstimmen, wird nach Aufklärung des gläubigen Volkes durch liturgische Predigten, bald jene Vorurteile sieghaft überwinden, durch welche dieser Teil der hl. Messe bisher so arg verstümmelt worden ist.

III. „Das *Offertorium* hat diesen Namen, weil es gesungen wurde, während der Bischof oder Priester die Opfergaben des

---

lujagesanges, des Traktus und der Sequenz zusammen und liegt in der notwendigen Wechselwirkung zwischen der Thätigkeit des Klerus und des gläubigen Volkes, nicht aber in der Ausfüllung der zur Vorbereitung auf die Verkündigung des Evangeliums erforderlichen Zeit.“

[1] Expos. Missæ, cap. II. opp. tom. VII. p. 74.

[2] Von den Geheimnissen der hl. Messe. Übersetzt von Fr. Hurter, S. 106.

[3] Damit will Innocenz nicht etwa den Vortrag schildern, sondern die Einrichtung der Melodie, welche in den drei bis vierzehn Versen des Traktus eine reichere und ausgedehntere ist.

[4] Kössing a. a. O. schreibt: „Ursprünglich wurde dieser Gesang *Responsum*, *cantus responsorius*, *responsorium* und *psalmus responsorius* genannt, weil der *cantor* ihn eröffnete, der Chor aber einstimmend respondierte, der Vortrag also in der Form einer Entgegnung stattfand.“

Klerus und des Volkes in Empfang nahm . . . Der Gesang währte so lange als die Darbringung der Opfergaben; daher war das Offertorium öfter zu wiederholen. Es wird aber das Offertorium gesungen, weil das Opfer des Lobes dargebracht werden soll.“ [1]) Nach der musikalischen Seite betrachtet, war dieser Gesang früher sehr reich und ausgedehnt *(pneumis distentum* sagt Rupert v. Deutz), in den authentischen Büchern nähert er sich dem Antiphonengesang, ist kürzer und gedrängter. Ein Weglassen desselben oder Einschalten fremdartiger mit dem Gedanken der Festfeier nicht in näherer Beziehung stehender Gesänge und Texte statt des vorgeschriebenen Offertorium kann in keiner Weise gerechtfertigt werden. Auch wenn ein passendes Motett nach dem Tagesoffertorium mehrstimmig gesungen werden will (siehe S. 97), ist der Vortrag der wirklichen Choralmelodie dem einfachen Rezitieren des Textes vorzuziehen.

IV. Die *Communio* nach dem *Agnus Dei* ist heutzutage nur mehr die Antiphon, welche in alten Zeiten in Verbindung mit einem Psalme gesungen wurde (s. S. 112, Anm.). „Der feierliche Gesang ist eine Art Danksagung, wenn nicht immer in ausdrücklichen Worten, so doch in der Absicht, in dem Affekt des Herzens, aus dem der Gesang hervorgeht, und in der grösseren Verherrlichung Gottes, welche der Gesang bewirkt.“ [2])

Auch zwischen dem *Agnus Dei* und der *Communio* soll eine einheitliche Tonhöhe angestrebt werden, welche hier durch ein entsprechendes Zwischenspiel der Orgel ohne Zeitverlust und Unbequemlichkeit für den Celebranten bewirkt werden kann; in der Advent- und Fastenzeit, wenn die Orgel schweigt, wird beim Choralvortrage zwischen *Agnus* und *Communio* eine längere Pause eintreten, während welcher eine passende Intonation der Communio verbereitet werden kann.

V. Die Antiphonen, welche, teils ohne folgenden Psalm, teils als Einleitung und Abschluss eines solchen, einen Haupt-

[1]) Amberger, Pastoraltheologie, 2. Bd., S. 113.
[2]) Dr. Selbst a. a. O. S. 255.

bestandteil des Breviers *(Antiphonarium)* bilden, aber auch im *Graduale*, *Rituale* und *Pontificale Romanum* zahlreicher vorkommen, eignen sich besonders als Vorbereitung für die reicheren Choralgesänge; in ihren Melodien ist zwischen dem syllabischen Gesange der Psalmen, Präfationen, Lesungen, Hymnen, Gloria und Credo-Gesänge und den reicheren Melismen der wechselnden Messgesänge u. s. w. eine goldene Mittelstrasse eingehalten. Die Bedeutung der Antiphon besteht regelmässig in der Aussprache des Grundtones, welcher für das treffende Fest aus dem folgenden Psalme von der Kirche angeschlagen werden wollte, sie bilden gleichsam die „Schlagworte" und den Hauptmeditationspunkt, welcher während des Psalmes im Gedächtnisse haften soll. Durch diesen Wechsel des antiphonarischen Gesanges wird dem Offizium eine Art von dramatischer Haltung verliehen.

Eine engere Verbindung mehrerer in verschiedenen Tonarten aufeinander folgender Antiphonen mit Rücksicht auf Tonähnlichkeit erfordert stets genaue Vorbereitung von seiten des Dirigenten oder Organisten (s. §. 17, ferner S. 192 u. a.).

Gerade die einfache, den Worten und Sätzen des Textes sich anschliessende Sprachmelodie der Antiphonen mag die Ursache sein, dass die verschiedenen Ausgaben der Choralbücher beim Antiphonengesange die erfreulichste Übereinstimmung durch viele Jahrhunderte aufweisen. Von der eifrigen Pflege des Antiphonengesanges hängt wohl vorzugsweise das wachsende Gedeihen und segensreiche Fortschreiten im gregorianischen Gesange ab. Durch ihn kann eine gute, nachahmenswerte Tradition begründet werden.

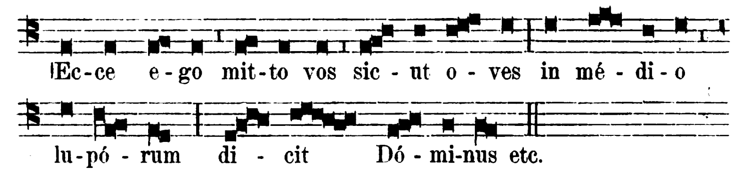
VI. Den Namen *Responsorium* führen jetzt hauptsächlich jene umfangreichen Gesänge, welche nach den Lektionen in der Matutin vorgeschrieben sind, ähnlich den Gradual- und Traktusversen nach der Epistel oder nach Lektionen der Messliturgie, welche früher ebenfalls als *Responsoria* [1]) bezeichnet wurden.

---

[1]) „Die Frage, warum man die ursprüngliche, alte Benennung aufgegeben und durch die jetzige (Graduale) ersetzt habe, wird dahin beantwortet, es sei dies hauptsächlich geschehen, um das Respon-

In den offiziellen römischen Büchern (*Antiphonarium* in Folio) sind zum erstenmal seit Jahrhunderten die sämtlichen Responsorien der Matutinen nach Ordnung des Breviers abgedruckt. Als Grundlage diente grösstenteils das in vier Foliobänden bei Trognæsius in Antwerpen 1611 (s. oben S. 73) gedruckte Antiphonar; die dort vollständig enthaltenen Responsorien wurden aber durch die päpstliche Kommission bedeutend gekürzt und in der Verteilung der Neumenfiguren auf den Text neu revidiert.

Anmerkung. Wie sehr am Sitze der S. R. C. und des hl. Vaters nach dem Konzil von Trient das Bestreben nach Kürzung der Melodien praktisch zu Tage trat, bezeugen ausser vielen anderen Thatsachen, besonders die Äusserungen und das Vorgehen zweier Männer, welche in der Geschichte der Kirchenmusik hervorragen. Giov. Pierluigi da Palestrina [1]) drückt sich über die von Papst Gregor XIII. ihm übertragene Arbeit, „das Graduale zu emendieren", dahin aus: „es gereiche ihm zur grössten Ehre, den *canto fermo* von Barbarismen und von den üblen Klängen gut zu läutern." Ein unbestreitbares Beispiel, wie Fel. Anerio, der Nachfolger Palestrinas im Titel eines „päpstlichen Komponisten", den gleichen Gedanken praktisch durchführte, bietet uns Cod. 3390 der vatikanischen Bibliothek (Abteilung Ottoboniana) mit dem Titel: *„Responsoria in Commune Sanctorum regulato cantu per R. D. Felicem Anerium, S. D. N. Musices compositorem"*, der aus dem Kapellarchiv des Herzogs Angelo ab Altæmps stammt. Das erste Responsorium des Commune Apostolorum verkürzte Anerio in folgender Weise:



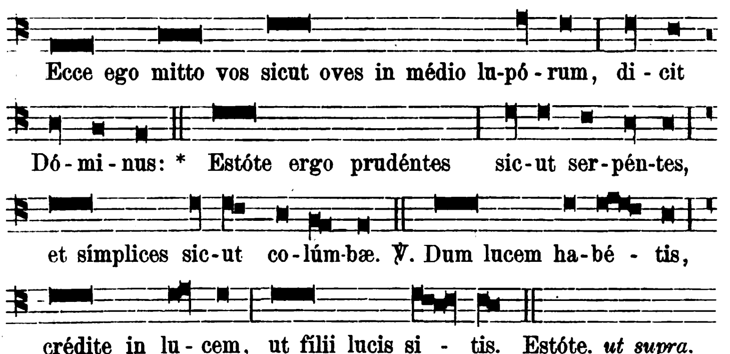
Man vergleiche hiemit die Kürzung im offiziellen Antiphonarium, sowie beide mit dem Antiphonar von 1611 oder mit Handschriften, und es wird sich ergeben, dass die von der päpstlichen Kommission

sorium in der hl. Messe von denjenigen Responsorien, welche auf die Lectionen der Matutin folgen, zu unterscheiden und es vor denselben auch durch den Namen auszuzeichnen, wie es durch die Stellung des Vorsängers ausgezeichnet werde." Kössing, im Art. Graduale des Kirchenlexikons.

[1]) In einem Briefe vom 5. Nov. 1578 an den Herzog Wilhelm in Mantua; siehe Kirchenmus. Jahrbuch 1886, S. 39.

vorgenommene Redaktion den Mittelweg einschlägt und dadurch den Vortrag der Responsorien bedeutend erleichtert, ohne ihn zum einfachen Antiphonengesang umzugestalten.

Eine andere, der Psalmodie sich nähernde Gesangsweise ist in römischen Basiliken und Kollegiatkirchen sehr beliebt und stammt aus S. Giovanni im Lateran. Nach derselben sind den acht Psalmtönen gemäss acht Formeln (wahrscheinlich am Anfange dieses Jahrhunderts) komponiert worden, nach denen die Responsoriumstexte rezitierend gesungen werden. So würde z. B. das oben erwähnte Responsorium nach der Formel des 7. Tones lauten:



Es wurden, besonders nach dem Kongress von Arezzo und nach Kenntnisnahme von den „archäologischen Melismen“, sehr mächtige Stimmen laut, diese einfachen, den heutigen Verhältnissen mehr entsprechenden Formeln, wenigstens *ad libitum*, den authentischen Choralbüchern beizugeben. Man entschloss sich jedoch zu diesem Vorgehen besonders aus der Erwägung nicht, dass für sämtliche Responsorien des Breviers die Textunterlage auch für diese syllabische Ausführung genau geordnet und dadurch der Umfang des Antiphonarium ein bedeutend grösserer werden müsste.

Diese Mitteilungen haben den Zweck, darzuthun, dass an der Stelle, welcher das *Breviarium Romanum,* die verkürzte Weise des Stundengebetes, zu verdanken ist, auch heute noch die Neigung besteht, das Prinzip der Kürzungen in den Gebeten, Lesungen, Zeremonien u. s. w. auch durch Vereinfachung der Singweisen zum Ausdrucke zu bringen.

Der Gesang der Responsorien lässt sich bei einiger Sorgfalt in schönem Anschlusse an die Tonhöhe der vorausgegangenen Lektion intonieren; eine Rezitation des ℣. oder der Repetition (auf der Dominante) wird über etwaige Schwierigkeiten hinweghelfen.

Was von den Gesängen, Antiphonen, Responsorien, Hymnen etc. des Graduale und Antiphonarium gesagt wurde, trifft natürlich für ähnliche Choralmelodien des Rituale und Pontificale Romanum zu.

Schlusswort.

Wird der Choralgesang bei den verschiedensten liturgischen Funktionen in seinen mannigfaltigen Formen, sowohl von den Priestern und Klerikern, als auch von den Laiensängern mit gutem Verständnis des Wortes und Beachtung des Textzusammenhanges, mit dementsprechender Modulation der Stimme, richtiger Betonung der Wörter und Sätze nach den in §. 44 aufgestellten Regeln ausgeführt, dann singen wir nach dem Willen der Kirche und dem Wunsche der S. R. C. und es geschieht auch der Mahnung des Kardinals Bona Genüge, wenn er schreibt:[1] „Üben wir uns beständig in den Gattungen der Musik, indem wir das Lob Gottes, unter schönem Einklang von Stimme und Herz in dieser Verbannung singen, bis wir gewürdigt werden, an der göttlichen Musik teilzunehmen und mit den heiligen Engeln die erhabensten und vollendetsten Hymnen singen zu dürfen;" dort nämlich:[2])

„Nie rastend durch die Gottesstadt
Tönt Jubellied und Wonneklang,
Des Einen und Dreifalt'gen Ruhm
Preist stets der Sel'gen Lobgesang:
Mit Sions Hymnen steigt empor
Wetteifernd unser Hochgesang."

[1]) *De divina Psalmodia*, Cap. XVII., §. V, 5. – *„Nos autem generibus musicæ jugiter exerceamus, in concordia vocum et morum laudes divinas in hoc exsilio decantantes, donec mereamur divinæ musicæ consortes fieri, et ad consummatissimos cum sanctis Angelis Hymnos elevari."*

[2]) Zweite Strophe des Hymnus zu den Laudes vom Kirchweihfeste nach der Übersetzung von Schlosser.



Alphabetisches Verzeichnis

der

Abkürzungen und Ausdrücke des römisch-lateinischen Diözesankirchenkalenders,

mit

Übersetzung und Erklärung.

Vorbemerkung. Die §§. 20, 21 und die folgenden werden hier ihrem ganzen Inhalt nach als bekannt vorausgesetzt. Nachstehendes Register bildet nur eine weitere Ausführung der dort im Zusammenhang behandelten Materien. Die Seitenzahlen beziehen sich auf die gegenwärtige Auflage des *Mag. chor.*, wo der gleiche Gegenstand besprochen oder noch näher erläutert wird. Die Accente über den Vokalen bezeichnen die zu betonenden Silben.

A., wenn es vor Bezeichnung des Wochentages steht, z. B. *A. Dom. 18. post Pent.*, ist Sonntagsbuchstabe, und wechselt jährlich mit den Buchstaben *B* bis *G*. Ist z. B. *G* Sonntagsbuchstabe, so fällt auf Montag *(Fer. 2) a*, auf Dienstag *(Fer. 3) b* etc. In den Schaltjahren *(annus bissextilis)* treffen zwei Sonntagsbuchstaben, z. B. *G. F.*

A. = *albus*, weiss, am rechten Rande des Kirchenkal., zeigt die Farbe der priesterl. Gewänder an *(color Paramentorum)*; siehe S. 78.

a (**ab** vor Selbstlautern) = von; z. B. *Vesp. a cap.*, siehe S. 125.

Abb. = *Abbas*, Abt; S. 80.

Abs. = *Absolutio* in der Matutin, S. 139, nach dem *Réquiem*; S. 116.

absque = ohne.

ac = und.

ad = zu, bei, an.

add. = *ádditur* od. *addúntur* (z. B. *2 Alleluja)* bedeutet die „Hinzufügung" der *Alleluja* zur österlichen Zeit; S. 76, 126 etc.

adúltus = der Erwachsene.

Adv. = *Advéntus*, S. 76.

æstíva *pars* = Sommerteil, der 3. Band des 4-teiligen Breviers.

al. = *álias*, anderswo; siehe S. 79.

a. l. = *alíquibus locis*, an einigen Orten; siehe S. 79 und 81.

álius, *álii* etc. = ein anderer.

alternátim = wechselweise, abwechselnd.

Ang. = *Angelus*, Engel, z. B. *Angeli custódes*, Schutzengel.

Anniversárius = Jahrtag, jährl. Erinnerung.

Annuntiátio B. M. V. = Mariä Verkündigung.

annus = Jahr.

ante = *ántea*, vorher.

ántequam = bevor, ehe.

Ant. = *Antíphona*; siehe S. 117.

Ant. Rom. = *Antiphonarium Romanum*; S. 73.

Ap. oder **App.** = *Apóstolus* oder *Apóstoli*; S. 80.

appáret = erhellt.

appósitus = beigesetzt, zugefügt.

apud = bei.

Arch. = *Archángelus*, Erzengel.

Ascénsio = Himmelfahrt; S. 76.
Assúmptio B. M. V. = Mariä Himmelfahrt.
at = aber.
atque = und.
Aug. = *Augústus,* Monat August.
aut = oder.
autumnális pars = Herbstteil, 4. Band des Breviers.

B. Sonntagsbuchstabe; siehe A.
B. vor Eigennamen = *Beátus,* selig; z. B.: B. M. V. = *Beátæ Maríæ Vírginis.*
Bno oder **Benedo** = *Benedíctio,* Segnung; siehe auch S. 140.
Bened. = *Benedíctus,* Lobgesang des Zacharias; S. 124 u. 143.
bis = zweimal.
bissextílis *annus* = Schaltjahr.
Brev. = *Breviárium,* Brevier; S. 73 und 81.
B. r. oder *Br. rec.* = *Breviárium recens,* neueres Brevier S. 79.
br. = *brevis,* kurz; *brévior* = kürzer; *brevíssimus,* der kürzeste.

C. als Sonntagsbuchstabe; siehe A.
Cærem. Ep. = *Cæremoniale Episcoporum;* S. 73.
calce, z. B. *in calce* = am Ende.
Campánum = Glocke.
candéla = Kerze.
candélæ accendúntur = die Kerzen werden angezündet.
candélis extínctis = nach Auslöschung der Kerzen.
Cant. = *Cánticum,* Lobgesang.
cant. = *cantátur,* wird gesungen; *Missa cantáta,* gesungene Messe, Amt, *cantóres,* Sänger.
Cantatorium Rom. s. S. 5 u. 74.
Cantorinus Rom. s. S. 72.
Cantus divérsi = verschiedene Gesänge; siehe *Laudes Vespertinæ.*
cap. = *capítulum,* kurze Lesung aus dem Brevier, die in allen Horen von *Laudes* bis Vesper nach den Psalmen folgt, beim *Completorium* aber nach dem Hymnus; siehe S. 128.
caput = Haupt, Abschnitt, Anfang.
Cáthedra = Stuhl, *cathedrális ecclésia,* Hauptkirche des Bischofs, Dom.
cereus = Kerze; s. *candéla.*
cessat = hört auf.
Chr. = *Christus.*
Cin. = z. B. *Cínerum dies, Fer. IV. Cinerum,* Aschermittwoch; S. 73.
circa = gegen, um, beiläufig.
Circumcísio = Beschneidung; S. 76.
cl. = *classis,* Rang; S. 77.
Cœna (Dni) = Abendmahl des Herrn, Gründonnerstag.
Collegiáta *ecclésia,* Stiftskirche mit Kanonikern.
com. = *commemorátio,* S. 131, Note.
Comm. = *Commúne;* S. 80.
Compéndium = Auszug; S. 72 u. 74.
Compl. = *Completórium;* S. 134.
cóncio = Predigt.
Concéptio B. M. V. = Mariä Empfängnis.
cf. = *confer,* vergleiche.
concórdat = stimmt überein.
confésslo = die Beichte, das Bekenntnis.
C. od. *Confésssor* = Bekenner; S. 80.
C. P. = *Conféssor Póntifex; C. non P.;* S. 80.
conj. = *conjúngitur,* wird verbunden.
consuetúdo = Gewohnheit, Herkommen.
C. M. = *conventuális Missa,* Conventmesse, die bloss an Kathedral- od. Kollegiatkirchen gelesen werden muss.
convérsio = die Bekehrung.
Cor (cordis) *Jesu* = Herz Jesu.
coram = vor, z. B. *expósito Sanctíssimo Sacraménto,* vor ausgesetztem Allerheiligsten.
coróna = Krone; *cor. spíneæ* = Dornenkrone.
Corpus = Leib, Hauptteil, *Corpus Christi* = Fronleichnam; S. 77.
cras = morgen; *crástinus,* der morgige.
Cr. = *Credo;* S. 96.
creátio = Wahl.
Crux = Kreuz.
cujus = dessen; *cui,* welchem.
cum = mit; z. B. *cum Octáva,* mit Oktav.
curr. = laufende; z. B. *Offic. currens,* das für den Tag treffende Officium.

D., Sonntagsbuchstabe; siehe A.
de = von, z.B. *Vesp. de sequ.;* S. 125.
decollátio = Enthauptung.
Dedic. = *Dedicátio* = Einweihung; S. 80.
deest od. *desunt* = fehlt, fehlen.
Def. = *Defúnctus,* der Verstorbene.
dein od. *deínde* = hierauf, hernach.
deínceps = von da an.
dic. = *dícitur* od. *dicúntur,* wird oder werden gesprochen, gebetet.
dies = Tag, z. B. *de 4. die infra Oct.,* vom vierten Tage innerhalb der Oktav.
d. f. = *dies fixus,* siehe S. 79.
distribútio = Austeilung.
D. E. = *Doctor Ecclésiæ,* Kirchenlehrer; S. 80.
Dolóres VII = sieben Schmerzen.
Dom. = *Domínica,* Sonntag, S. 75.
Dnus oder **Dni** = *Dóminus, Dómini,* Herr, z. B. *D. N. J. C.* = *Dómini nostri Jesu Christi.*
dum = während.
duo = zwei; *duódecim,* zwölf.
dupl. = *duplex,* S. 77.

E., Sonntagsbuchstabe; siehe A.
ea = *de ea* bedeutet, dass kein Heiligen- oder anderes Fest gefeiert wird, sondern das *Officium* vom Tage (aus dem *Proprium de tempore,* resp. *Psalterium)* zu nehmen ist; z. B. *Feria 4. de ea* = vom Mittwoch; S. 78.
Eccl. = *ecclésia,* Kirche.
ed. = *editio,* Ausgabe.
ei = ihm, demjenigen.
ejus = desselben, z. B. *ejus loco,* anstatt desselben.
ejúsdem, siehe *idem.*
elev. = *elevátio Ss. Sacram.* = Erhebung der hl. Gestalten, Wandlung.
Elision; S. 41 u. 218.
eo = *de eo (sabbato),* vom Samstag; siehe oben *ea.*
Epiph. = *Epiphanía Dómini,* Erscheinung des Herrn, Fest der hl. Dreikönige.
E. oder **Ep.** = *Epíscopus,* Bischof; besonders in Verbindung mit **E. C.** = *Ep. Conféssor,* **Ep. M.** = *Ep. Martyr.* S. 80.
Epist. = *Epístola;* S. 92.
Epítome = Auszug; S. 72 u. 74.
erat = war; *esset,* wäre.
est = ist.
et = und; *et — et,* sowohl — als auch.
étiam = auch; *etiámsi* = wenn auch.
Ev. = *Evangélium,* S. 94; auch *Evangelísta,* Evangelist.
ex = aus, von.
exaltátio = Erhöhung; (— *S. Crucis* = Kreuzerhöhung).
excépto = ausgenommen.
excl. = *exclusíve,* ausgeschlossen.
exínde = von da an.
exspectátio = die Erwartung.
extra = ausserhalb.

F., Sonntagsbuchstabe; siehe A.
facit = thut, macht; *facto* = nach geschehenem.
Fer. = *Féria;* S. 75 u. 78.
Fest. = *festum,* Fest.
fin. = *finis,* Ende; *finíto,* nach beendigtem.
fit = geschieht; *fíeri potest,* kann geschehen.
fixus = festgesetzt; S. 79.
fol. = *fólium,* Blatt.
fratérnitas = die Brüderschaft.
f. = *fuit;* S. 79.

G., Sonntagsbuchstabe; siehe A.
generále = allgemein; z. B. *mandátum generále,* allgemeine Verordnung.
genufléxio = Kniebeugung.
Gl. = *Glória;* S. 85 u. 219.
Grad. = *Graduále,* entweder das Buch, welches alle Messgesänge in Noten enthält, oder der Gesang des Chores nach der Epistel; *Psalmi Graduáles* heissen der 119.—133. Psalm.
gratiárum áctio = die Danksagung.
gravis = wichtig; z. B. *pro re gravi,* für ein schweres Anliegen.

hac, *hæc, hanc, has, harum etc.,* verschiedene Endungen von *hic.*
hebd. = *hébdomas,* Woche, *hebd.* oder *hebdomas sancta, major,* Charwoche; S. 76.
heri = gestern.

hest. = *hestérna dies,* der gestrige Tag.
hic = dieser (Fürwort).
hiemális *pars* = Winterteil, erster Teil des Breviers.
hódie = heute; *hodiérnus,* der heutige.
hon. = *honor;* z. B. *in honórem,* zu Ehren.
hora = Stunde, S. 125; *horæ diurnæ,* ein Auszug des Breviers, in welchem nur die Matutinen fehlen; S. 73.
hujus, *huic, hunc,* dieses, diesem, diesen; siehe *hic.*
Hymn. = *Hymnus.*

Ibi u. *ibídem* = ebendort, am gleichen Orte.
Id = das, dieses.
idem, der nämliche, mit den Endungen *ejúsdem, eídem, eúndem, eódem, iídem, iísdem etc.*
ígitur = daher, deswegen.
ii = diejenigen (von *is)* *iídem,* die nämlichen.
ille = jener, mit den Endungen *illíus, illi, illud, illum, illo, illórum, illis etc.*
Immac. = *immaculáta,* unbefleckt.
immediáte = unmittelbar.
in = in, bei.
íncipit oder *incípiunt* = beginnt, beginnen.
inclínat = verneigt sich; *inclinátio,* Verneigung.
incl. = *inclusíve,* miteingeschlossen.
indútus = angekleidet.
indulgéntia = Ablass, Nachsicht, Erlaubnis.
infírmus = krank.
infra = innerhalb; *ut infra* = wie unten.
inítium = Anfang, Beginn.
Innoc. = *Innocéntes,* unschuldige Kinder.
ínteger = ganz, vollständig.
intellígitur = man versteht.
inter = zwischen, unter.
intra = zwischen, innerhalb.
Intr. = *Intróitus,* S. 82.
Invéntio = Erfindung.
Invit. = *Invitatórium,* S. 137.

ipse = selbst, der nämliche mit den Endungen *ipsíus, ipsi, ipsum, ipso, ipsórum, ipsis etc.*
ítaque = daher, deshalb.
item = ebenfalls, gleichfalls.

jacet = steht, befindet sich.
jam = schon, bereits.
Jan. = *Januárius.*
J. T. = *Jesu Tibi* bedeutet, dass statt der im Brevier stehenden letzten Strophe bei denjenigen Hymnen, die gleiches Versmass haben, zu singen ist:

Jesu tibi sit glória,
Qui natus es de Vírgine, etc.

In der Woche von Christi Himmelfahrt:

Qui victor in cœlum redis,
Cum Patre et almo Spíritu,
In sempitérna sæcula.

s. auch S. 144 und 166.
jubet = befiehlt.
Jul. = *Július,* Juli.
Jun. = *Június,* Juni.
jun. = *júnior,* der Jüngere.
júngitur = wird verbunden; *juncto* nach Verbindung.
jure = mit Recht, nach Recht.
jussu = auf Befehl.
juvat = es nützt.
juxta = gemäss, nach, neben.

Kalendárium = Kalender.
Kal. = *Kaléndæ,* der erste Tag des Monats.

Lamentátio; siehe S. 142.
laudábilis = lobenswert.
Laud. = *Laudes;* S. 143; **Laudes Vespertínæ** ist als Auszug des *Rit*, *Grad.* und *Ant.* (S. 74) zu erwähnen und enthält populäre Choralgesänge für Nachmittagsandachten.
L. oder **Ll.** = *Léctio, Lectiónes,* Lesung. S. 141.
légitur = wird gelesen.
lib. = *ad líbitum,* nach Belieben.
Lib. = *Liber,* Buch.
liber = frei.
licet = ist erlaubt, wenn auch.
Lit. = *Litánia,* Litanei. S. 149.

locus = Ort, Stelle; **loco** = anstatt; *2. (secundo) loco* = an zweiter Stelle.
lux = Licht.

Magis = mehr.
Magn. = *Magníficat,* S. 124 u. 130.
magnus = gross.
major = grösser; z. B. *dupl. majus,* S. 77.
mane = in der Frühe.
manus = Hand.
M. V. = *Mariæ Virginis;* S. 75.
M.od.**Mm.**=*Martyr, Mártyres,* S.80.
Martyrológium, S. 147.
Matérnitas = Mutterschaft.
Mat. = *Matutínum,* S. 136 sequ.
máximus = der grösste.
M. S. oder *mut. 3. Vers.,* siehe S. 128.
Missa = Messe; *Missále,* Messbuch. S. 70 u. 79.
M. C., siehe *C. M.*
minor = geringer; *minus,* z. B. *dupl. min.,* S. 77.
mob. = *mobília festa,* bewegliche Feste, S. 78.
modus = Art, Weise.
more, z. B. *sólito* = in gewöhnlicher Weise.
mors = Tod; *mórtuus,* gestorben, der Tote.
mutátur = wird verändert; siehe auch S. 128.

Nam = denn, weil.
Nat. = *Natívitas,* Geburt.
ne = damit nicht.
nec, neque u. **neve** = noch, und nicht, oder nicht: *nec — nec,* weder — noch.
nemo = niemand, keiner.
n = *niger,* schwarz; S. 78.
nihil = nichts.
nisi = wenn nicht, ausser.
Noct. = *Noctúrnæ,* S. 138.
nocte = bei der Nacht.
nomen = Name; *nóminis,* des Ns.
non = nicht, z. B. *C. n. P.* = *Conféssor non Póntifex,* Bekenner, nicht Bischof.
Non. = *Nona (hora);* S. 145.
nondum = noch nicht.
nonnúlli = einige.
nonnúnquam = manchmal.
not. = *notátur,* ist angegeben.
novus = neu.
nullus = keiner.
num = ob.
númerus = Zahl.
nunquam = nie, niemals.
nupt. = *núptiæ,* Hochzeit.

ob = wegen.
óbitus *dies* = Sterbetag.
observátur = wird beobachtet; *observándum est,* ist zu beobachten.
Oct. = *Octáva,* S. 73.
Off. = *Officium* bezeichnet alle beim hl. Messopfer und Breviergebete vorgeschriebenen Gesänge und Gebete; *offícium divínum* bezieht sich gewöhnlich speziell auf das Breviergebet. **Officium parvum B. M. V.** ist als Auszug des *Antiphon. Rom.* (S. 74) zu erwähnen und enthält die sämtlichen Gebete und Gesänge der „marianischen Tagzeiten“, in die vier Teile des Kirchenjahres ausgeschieden.
omíttitur = bleibt weg; *omísso,* mit oder nach Hinweglassung.
omn. = *omnis,* jeder; *omnes, ómnia,* alle, alles.
or. = *orátio,* Gebet.
Org. = *órganum,* Orgel; s. §. 39 u. 42.

Pag. = *página,* Seitenzahl.
Palm. = *Palmæ,* z. B. *Dom. Palmárum,* Palmsonntag; S. 76 u. 155.
Pp. = *Papa,* Papst; S. 80.
Parascéve = Karfreitag.
párochus = Pfarrer; *parochiális,* pfarrlich.
pars = Teil; *partim,* teilweise.
partus = die Geburt.
párvulus = Kind.
Pasch. = *Pascha,* Ostern; *paschális,* österlich; S. 76.
Pass. = *Pássio,* Leiden; z. B. *Dom. Passiónis,* Sonntag vor dem Palmsonntag; S. 76.
Patrónus = Patron, Schutzheiliger.
Patroc. = *Patrocínium,* S. 79.
Pentec. = *Pentecóste,* Pfingsten S. 76.

per = durch, während.
permíssu = mit Erlaubnis; *permíttitur* ist gestattet.
Plag., z. B. *Fest. quinque Plag.* = Fest der fünf Wunden.
Plan. plic. = *Planétæ plicátæ,* die Levitenkleidung für Advent und Fasten, wenn das *officium* vom Tage gefeiert wird.
plures = mehrere; *plúrium,* mehrerer; *plúribus,* mehreren.
plúrimi = die meisten, mehrere.
plus — *quam* = mehr — als.
pomeridiánus = nachmittägig.
pónitur = wird gesetzt; *pósitus,* ist gesetzt, findet sich.
Pont. od. **P.** = *Póntifex,* z. B. *C. P.;* oder *C. n. P.* od. *E. C.;* siehe diese.
post = nach; *póstea* = nachher; *postquam* = nachdem.
præ = vor.
Postcommúnio heissen die Orationen vor dem *Ite missa est.*
præcédens = vorhergehend; wenn die Vesper beim Kapitel vom nächsten Tage an genommen wird, so wird die Ant. aus der 2. Vesper kommemoriert *(comm. præcedentis);* siehe auch S. 125 u. 131.
præcéptum = Vorschrift; *præcipit* = schreibt vor.
præparátio = Vorbereitung.
Præfátio = Präfatio; S. 97 flgde.
Præpósitus = Propst; *præpónitur,* wird vorgesetzt.
præscríptum = Vorschrift.
præs. = *præsens,* gegenwärtig.
præsentátio = Darstellung, Aufopferung.
præter = ausser, ausserhalb; *prætérea,* ausserdem, ausser.
prætéritus = vergangen, verflossen.
Prima = die Prim. S. 144.
primus = der erste; *primum,* zuerst.
prior = früher.
priv. = *priváta;* z. B. *Missa,* die stille Messe zum Unterschied von der gesungenen feierlichen Messe.
prius = zuerst, früher; *priúsquam,* ehevor.
pro = für, statt.
procul = ferne.
prohibétur = ist verboten.
prope = nahe, bei; *própior* = näher; *próximus,* der nächste.
Proph. = *Prophéta* od. *Prophetía,* S. 163.
propr. = *próprius,* eigentümlich; *Próprium Diœcésis,* siehe S. 78.
prout = wie, sowie.
Ps. = Psalmen; *Psalt.* = *Psaltérium* heisst der Anfang des Breviers bis zum *Completórium*; siehe auch S. 74.
publ. = *públicus,* öffentlich.
publicátio = Bekanntmachung.
pulsátur = wird gespielt; z. B. *Organum;* oder *Campánum,* die Glocken werden geläutet.
Purif. = *Purificátio B. M. V.* = Mariä Lichtmess.
Púritas = die Reinheit, Unschuld.

Quadr. = *Quadragésima,* S. 76. *Quadragínta,* vierzig.
quæritur = es frägt sich; *quæstio* = Frage.
quam, siehe *tam* od. *qui;* auch als.
quando = dann, wenn.
quare = daher.
quátuor = vier.
que angehängt = und.
qui, welcher, *quæ,* welche, *quod,* welches; mit den Endungen *cujus,* dessen, *cui,* dem, *quem, quam,* den, welche, *qua,* durch die, *quo,* durch den, *quorum, quarum,* deren, *quibus,* denen, *quos, quas,* welche (Mehrzahl).
quia = weil.
quicúnque = wer nur immer.
quidam = mancher; mit den Endungen von *qui* (siehe dieses); z. B. *quibúsdam,* an manchen.
quílibet = jeder; jedwelcher.
quinque = fünf, *quínquies,* fünfmal.
Quinquag. = *Quinquagésima,* S. 76.
quod = weil; siehe auch *qui.*
quóniam = weil.
quoque = auch.
quotánnis = jährlich.
quotídie = täglich.
quóties u. *quotiescúmque* = so oft als.
quum = da, weil.

Rec. = *recens,* neu; *recéntior,* neuer etc.; siehe S. 79.

Reg. = *Regum,* z. B. *Lib. I. Reg.* I. Buch der Könige.
rel. = *réliqua etc.* das übrige.
reperítur = findet sich.
rep. = *repétitur,* wird wiederholt. *répetit,* er wiederholt, *repetítio,* Wiederholung.
Requ. = *Réquiem,* Totenmesse.
℟. od. **Resp.** = *Responsórium,* Antwort, regelmässig der zweite Teil einer Anrufung *(Versículus)* oder Lesung; **℟.** *br.,* siehe S. 145.
Res. = *resurréctio,* Auferstehung.
Rit. Rom. = *Rituale Romanum;* S. 72.
ritus = Form irgend einer Verrichtung; siehe auch S. 77.
Rog. = *rogátio,* Bitte; z. B. *Fer. II. Rogatiónum,* Montag der Bittwoche; s. auch S. 76 u. 149.
r. = *ruber,* rot; S. 78.

Sabb. = *Sábbatum,* Samstag; S. 78.
sacer = heilig.
Sac. = *sacérdos,* Priester.
S. R. C. = *Sacrorum Rituum Congregatio,* die vom Papste für die hl. Riten eingesetzte Körperschaft, deren Vorstand ein Kardinal mit dem Titel „Präfekt" ist.
sæpe = oft.
S. = *sanctus,* heilig; *Ss.* = *sancti,* heilige, *Sanctíssimum,* das Allerheiligste.
sc. = *scílicet,* das heisst, nämlich.
scire = wissen.
Scr. = *Scriptúra,* Schrift; *scriptus,* geschrieben.
S. O. = *scriptúra occúrrens.* die nach dem Brevier für den Tag treffende Lesung der ersten Nokturn.
se = sich.
Secr. = *secréta* heissen die Gebete des Priesters vor der Präfation.
secréto = still, leise.
secúndum = nach, gemäss.
secúndus = der zweite.
sed = sondern, aber.
sem. = *semidúplex,* S. 77.
semper = immer.
septem = sieben; *séptimus,* der siebente.
sepultúra = Begräbnis.
sequ. = *sequens,* der folgende; *séquitur,* folgt.
Sequ. = *Sequéntia,* S. 93.
sero = spät, am Abend.
servátur = wird beobachtet.
seu oder *sive* = oder.
sex = sechs; *sextus,* der sechste; *Sexta,* siehe S. 148.
si = wenn, ob.
sibi = sich.
sic = so, in dieser Weise.
sicut = sowie.
silent = schweigen.
símilis = ähnlich.
simpl. = *simplex,* einfach. S. 77.
simplificatur = wird vereinfacht; S. 79.
sine = ohne.
sínguli = einzeln.
sive, siehe *seu.*
Soc. = *Sócius, sócii,* Gefährten.
sol = Sonne.
sol. = *solémnis,* feierlich; S. 77 und 114.
solet = pflegt.
stat = steht, befindet sich.
sub = unter.
súbito = plötzlich, sogleich.
suffr. = *suffrágia;* siehe S. 131, Note 1.
sum = ich bin (Hilfszeitwort) mit den Beugungen: *est* (ist), *sunt* (sind), *erat* (war), *erant* (waren), *sit, sint,* (ist, sind od. seien) etc.
súmitur = wird genommen.
super = über.
supérfuit = ist übrig geblieben.
Suppl. = *suppleméntum,* Anhang, Ergänzung.
supra = über, oben.
suus = sein, der seinige, mit den Endungen *sua, suam, suum, sui, suo, suórum, suárum, suis* etc.

Tacet = schweigt.
talis = ein solcher; *táliter,* in dieser Weise.
tam = so; *tam — tam,* sowohl — als auch.
tamquam = obwohl, gleichwie; *tam — quam* = sowohl — als auch.
tantus = so gross, so viel.

t. p. = *témpore paschâli,* zur Osterzeit; *temp. Pass.* = in der Passionswoche; *temp. Quadr.* = in der Fastenzeit.
tenet = hält, beobachtet.
ter = dreimal.
term. = *terminátur,* endigt, schliesst.
tértius = der dritte.
Tert. = *Tértia,* S. 148.
thuriferárius = der Rauchfassträger.
tóllitur = wird weggenommen, weggelassen.
tot = so viele; **tóties** = so oft.
tot. = *totíus, totus, totum* etc., ganz, vollständig.
Tr. = *Tractus,* siehe S. 93 u. 224.
Transfig. = *transfigurátio,* Verklärung.
Transl. = *translátio,* Übertragung.
tres, *tria, trium* etc. = drei.
Tríduum = 3täg. Feier od. Andacht; *tríduum sacrum,* die 3 letzten Tage der Charwoche.
Trin. = *Trínitas,* Dreieinigkeit; S. 77.
tum = dann, hierauf, *tum — quum,* sowohl — als auch.
tunc = dann, damals.

U. steht in manchen Direktorien statt *vl* = *violáceus,* blau.
ubi = wo, wohin.
ubicúmque = wo nur immer.
ubíque = überall.
ult. = *últimus,* der letzte.
ultra = darüber hinaus, weiter.
únacum = zugleich mit.
únicus = ein einziger.
unus = Einer.
usque *(ad)* = bis zu.
usus = Gewohnheit.
utérque = jeder von beiden; beide; z. B. *in utrísque Vésperis* = in der I. und II. Vesper.
utrum = ob (bei Fragen).

Vacat = fällt aus, bleibt weg.
vadit = geht, schreitet.
valde = sehr.
valet = gilt.
variátur = verändert sich, wechselt.
várius = verschieden.
vel = oder; *velut* = gleichwie.
Ven. = *Venerábilis,* der Ehrwürdige.
verbum = Wort.
Verna *pars* = Frühlingsteil, 2. Bd. des Breviers.
vero = aber, jedoch.
℣. = *Versus* oder *Versículus;* **℣℣.** = *Versículi;* siehe *Respons.*
verus = wahr.
Vesp. = *Vésperæ*; Vesper; S. 125.
véspere = am Abend.
vestis = Kleid.
Vid. = *Vídua,* Witwe.
vide = siehe.
vidétur = scheint.
Vig. = *Vigília.* Vigilie; S. 76.
vigínti = zwanzig.
vl. = *violáceus,* blau; S. 78.
V. = *Virgo,* Jungfrau; S. 80.
v. = *víridis,* grün; S. 78.
Visitátio = Besuchung, Heimsuchung.
vitándus = ist zu vermeiden, zu verhüten.
vivus = lebend.
vix = kaum.
votum = das Gelübde; *votíva* siehe S. 80.
vuln. = *vúlnera,* Wunden.



Anhang.

Nachfolgende Tabellen sollen teils die Geschichte der Choralnotenschrift in den Jahrhunderten vor Erfindung der Buchdruckerkunst illustrieren, teils eine Darstellung der Elemente bilden, aus denen sich die gregorianischen Melodien zusammensetzen. Je nach der Epoche und Nationalität unterscheidet sich die Schreibweise, wird aber erst nach Erfindung und allmählicher Einführung der Linien im 11. Jahrh. nach Seite der Intervallbestimmung deutlich und brauchbar. Man unterscheidet lateinische und gotische Schriftzeichen,[1] einfache und zusammengesetzte Neumen, sowie Zeichen für Tonverzierungen.

Anmerkung. Die folgenden Tabellen (siehe §. 7) sind mit Auswahl dem Buche „*les mélodies Grégoriennes d'après la tradition*“ von P. Jos. Pothier, O. S. B., entnommen; für umfassende Studien auf diesem Gebiete haben „die Freunde der Archäologie, welche die Entwicklungsphasen des liturgischen Kirchengesanges kennen lernen wollen,“ (s. Breve Leo XIII. v. 26. April, 1883) die Werke und Abhandlungen nachfolgender Autoren zu Rate zu ziehen und zu vergleichen: Ambros, Aug. Wilh.; Chaminade; Coussemacker, Ed. de; Danjou, Fel.; Fétis, F. J.; Gerbert, Fürstabt (*Scriptores* und *de cantu et musica sacra*); Hermesdorff, Mich.; Kienle, P. Ambros; Kornmueller, P. Utto; Lambillote, P. Louis; Nisard, Theod. (Pseudonym von Theod. Normand); Dom Pothier, *les mélodies grégoriennes* und das *Liber Gradualis*; Raillard; Riemann, Dr. Hugo; Schubiger, P. Ans., besonders aber die *paléographie musicale*, welche von den Benedictinern in Solesmes seit Januar 1889 in phototypischen Facsimiles (vier Lieferungen jährlich) ediert wird. Durch dieses Werk beginnt die in der 8. Aufl. des *Mag. chor.* S. 222 angeregte photographische Reproduktion sich zu verwirklichen und die Arbeit wird noch lehrreicher werden, wenn Facsimiles aus den verschiedenen Ländern und Zeiten zur Prüfung und zum vergleichenden Studium vorliegen. In der allgemeinen Einleitung zur *paléogr. mus.* werden siebzig Werke aufgezählt, welche sich mit den Neumen beschäftigen.

[1] P. Ambr. Kienle, Choralschule, S. 14: „Vom 11. Jahrh. an bildete sich in Frankreich die linierte Neumenschrift zur Quadratschrift um und ging von hier in andere Länder über. In Deutschland wurde die Neumenschrift durch Verdickung der Linien und Köpfe zur sogenannten Hufnagelschrift.“



1. Tabelle.

Gewöhnl. Neumen in latein. Schrift.

	a) *Punctum.*	b) *Virga.*	c) *Podatus.*	d) *Clivis.*	e) *Torculus.*	f) *Porrectus.*
8. u. 9. Jahrh.						
10. u. 11. Jahrh.						
12. u. 13. Jahrh.						
14. u. 15. Jahrh.						

	g) *Scandicus.*	h) *Salicus.*	i) *Climacus.*	k) *Pes subpunctis.*	l) *Climacus resupinus.*
8. u. 9. Jahrh.					
10. u. 11. Jahrh.					
12. u. 13. Jahrh.					
14. u. 15. Jahrh.					

2. Tabelle. Gewöhnl. Neumen in gotischer (Hufnagel-) Schrift.

	a) *Punctum.*	b) *Virga.*	c) *Podatus.*	d) *Clivis.*	e) *Torculus.*	f) *Porrectus.*
8. u. 9. Jahrh.						
10. u. 11. Jahrh.						
12. u. 13. Jahrh.						
14. u. 15. Jahrh.						

	g) *Scandicus.*	h) *Salicus.*	i) *Climacus.*	k) *Pes subpunctis.*	l) *Climacus resupinus.*
8. u. 9. Jahrh.					
10. u. 11. Jahrh.					
12. u. 13. Jahrh.					
14. u. 15. Jahrh.					

3. Tabelle. Latein. Schrift der Tonverzierungen.

	a) *Strophicus.*	b) *Epiphonus.*	c) *Cephalicus.*	d) *Ancus.*	e) *Quilisma.*	f) *Pressus.*
8. u. 9. Jahrh.						
10. u. 11. Jahrh.						
12. u. 13. Jahrh.						
14. u. 15. Jahrh.						

4. Tabelle. Gotische (Hufnagelschrift-) der Tonverzierungen.

	a) *Strophicus.*	b) *Epiphonus.*	c) *Cephalicus.*	d) *Ancus.*	e) *Quilisma.*	f) *Pressus.*
8. u. 9. Jahrh.						
10. u. 11. Jahrh.						
12. u. 13. Jahrh.						
14. u. 15. Jahrh.						

5. Tabelle.

Chronologische Formeln der Schlüssel, ♭ und ♮ Zeichen.

a) in lateinischer Schrift.

11. Jahrh.	c	f	G	b	b
12. u. 13. Jahrh.	c	f f	G	b	h
14. u. 15. Jahrh.	c	f f	G	b	h

b) in gotischer Schrift.

11. Jahrh.	c	f f f	G	b	b
12. u. 13. Jahrh.	c	f	G	b	h
14. u. 15. Jahrh.	C	f	G	b	h

[1]) Die Formen der jetzigen C-, F- und G-Schlüssel sind bekannt; sehr oft bildet sich der C- aus der Form des gotischen F-Schlüssels des 15. Jahrh. durch doppelte senkrechte Strichlein an der rechten und linken Seite in folgender Weise: . Beim modernen F-Schlüssel bestimmt die Linie, welche zwischen den beiden Punkten durchläuft, den Standort des F.

Deutsche Übersetzung des päpstlichen Breve **„Romanorum Pontificum sollicitudo"** vom 23. April 1883:

Die Fürsorge der Päpste bethätigte sich, wie in allem, was die heilige Liturgie betrifft, so auch darin, dass sie für die Würde und Gleichförmigkeit der Kirchenmusik, ganz besonders aber des gregorianischen Gesanges immer eingetreten ist. Als daher Papst Pius IV. gemäss den Beschlüssen des heiligen Konzils von Trient einige Kardinäle der heiligen römischen Kirche mit der Reform des liturgischen Gesanges beauftragte, wendeten diese alle Mühe auf, denselben möglichst zu vereinfachen und so zu gestalten, dass er von allen Beflissenen des Kirchengesanges leicht angenommen und durchgeführt werden könnte. Bei dieser Aufgabe leistete ihnen hervorragende Dienste der unermüdliche und erfahrene Meister Giovanni Pierluigi von Palestrina, welcher gemäss den festgestellten überaus weisen Normen die Verbesserung des römischen Graduale so durchführte, dass er zugleich den eigentümlichen und wahren Charakter des gregorianischen Gesanges in demselben bewahrte. Das verbesserte römische Graduale liess dann Papst Paul V. mit den medizäischen Typen in Rom drucken und approbierte dasselbe durch ein apostolisches Breve, und seit jener Zeit wurde es in der päpstlichen Kapelle, sowie in den Patriarchalbasiliken und anderen hervorragenden Kirchen Roms in Gebrauch genommen. Das von Pierluigi aus Palestrina begonnene Werk hatten auf Geheiss der römischen Päpste einige seiner Schüler fortgeführt. In unserer Zeit aber, als Papst Pius IX. hochseligen Andenkens die Annahme der römischen Liturgie in fast allen Diözesen glücklich durchgeführt sah, richtete er sein Augenmerk auch darauf, in betreff des liturgischen Gesanges Gleichförmigkeit herbeizuführen. Zu diesem Behufe liess er durch die Kongregation der heiligen Riten eine spezielle Kommission von hervorragenden Kennern des Kirchengesanges einsetzen, um unter der Leitung, der Obhut und mit der Autorität der ersteren das Graduale der medizäischen Ausgabe von Paul V. von neuem herauszugeben und die bisher noch fehlenden Teile desselben Gesanges dem Graduale gemäss herzustellen. Diesem Befehle gehorchend erliess die Kongregation der heil. Riten durch die vorerwähnte Kommission unterm 2. Jänner 1868 ein Rundschreiben, worin sie im Namen des Papstes die Verleger liturgischer Bücher, sowohl einheimische wie ausländische, einlud, unter der Leitung der Kommission selbst und unter der Obhut der Kongregation an dieses höchst ehrenvolle und heilsame Unternehmen Hand anzulegen. Da aber alle die ausserordentliche Schwierigkeit dieses Unternehmens, den durch dasselbe erforderten grossen Kostenaufwand und die sehr grosse damit zu verbindende Genauigkeit erkannten, so wagte nur allein der Ritter Friedrich Pustet aus Regensburg, Typograph des heil. apost. Stuhles und der Kongregation der heil. Riten, sich an das mühevolle Werk und führte dasselbe in Bezug auf das Graduale glücklich durch. Also wurde die Ausgabe des römischen Graduale Pauls V. dank den sorgfältigen Bemühungen der vorgenannten Kommission zu stande gebracht, von dieser genau revidiert und als authentisch erklärt, so dass dieselbe mit Recht die Römische und die von der Kongregation der heil. Riten veranstaltete genannt werden darf. Papst Pius IX. belobte sie sehr in dem Breve vom 3. Mai 1873 und empfahl sie warm den kirchlichen Oberhirten und allen denjenigen, welchen die Pflege der Kirchenmusik obliegt, um dadurch die Übereinstimmung im liturgischen Gesange herbeizuführen; zugleich aber forderte er den Verleger selbst auf, auch die zur Vollendung der einst von Paul V. begonnenen Ausgabe noch fehlenden Teile vom gregorianischen Gesange herzustellen. Als

nun derselbe Typograph jenen Teil des Antiphonariums und Psalteriums, welcher die kleinen Horen umfasst, mit gleichem Fleisse und Eifer den oben erwähnten Normen gemäss herausgegeben hatte, erliess Se. Heiligkeit Papst Leo XIII. unter dem 15. Nov. 1878 ein neues apostolisches Breve, worin er unter Bestätigung der Dekrete seines Vorgängers diese Ausgabe, welche von den durch die Riten-Kongregation eigens aufgestellten hervorragenden Kennern des Kirchengesanges revidiert worden war, approbierte und für authentisch erklärte und zugleich dieselbe den kirchlichen Oberhirten und allen Pflegern der Kirchenmusik eindringlichst empfahl, und zwar mit denselben Worten, deren Pius IX. hochseligen Andenkens sich in Bezug auf die Ausgabe des Graduale bedient hatte: „Auf dass also überall und in allen Diözesen, nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde."

Inzwischen begannen mehrere Persönlichkeiten, welche sich mit Kirchenmusik beschäftigen, eingehender nachzuforschen, wie der gregorianische Gesang ursprünglich beschaffen gewesen sei und welche Entwicklungsphasen er im Laufe der Zeiten durchgemacht habe. Jedoch überschritten sie die Grenzen dieser Forschung mehr als billig, vielleicht durch allzu grosse Liebe für das Altertum hingerissen, so dass es den Anschein hatte, als liessen sie die neueren Verordnungen des apostolischen Stuhles und die wiederholt von diesem kundgegebenen Wünsche zur Herbeiführung der Gleichförmigkeit im gregorianischen Gesange, nach der durch den höchst weisen Gebrauch der römischen Kirche bewährten Art und Weise, ausser acht. Sie vermeinten nämlich, ohne Rücksicht auf diese mit Weisheit bereits festgestellte Richtschnur, dass es ihnen noch freistehe, dahin zu streben, dass der gregorianische Gesang zu derjenigen musikalischen Form zurückgeführt werde, welche sie für die ursprüngliche halten, auch unter dem Vorwande, dass der apostolische Stuhl den Gesang der von ihm neuerdings approbierten Ausgabe zwar als authentisch erklärt und dringend empfohlen, aber den einzelnen Diözesen keineswegs vorgeschrieben habe; dabei beachteten sie nicht, wie es hätte geschehen sollen, dass es ständige Praxis der Päpste ist, zur Abschaffung gewisser Missbräuche lieber die Überredung als Befehle anzuwenden, da sie sehr wohl wissen, dass die kirchlichen Oberhirten und ihr Klerus die Ermahnungen des Papstes in frommer Unterwürfigkeit als Willenskundgebung zu deuten pflegen. Da jedoch jene Ansichten durch Zeitungen und manche Flugschriften in die Öffentlichkeit gebracht und sogar die Approbation der oben besagten Ausgaben angezweifelt wurde, so hatte die Riten-Kongregation es für ihre Pflicht erachtet, das von Pius IX. hochseligen Andenkens erlassene apostolische Schreiben als authentisch zu erklären, und die Approbation jener Ausgabe durch ein Dekret vom 14. April 1877 abermals zu bestätigen.

Nichtsdestoweniger schienen jene sich weder durch dieses Dekret, noch durch das nachfolgende bereits erwähnte apostolische Schreiben unsers heiligen Vaters Leo XIII. zu beruhigen; sie fuhren vielmehr fort, ihre Meinungen noch eifriger zu verfechten bei dem Kongresse von Freunden des Kirchengesanges, der zur Feier des Andenkens an den Mönch Guido im letztverflossenen Jahre zu Arezzo stattfand, nicht ohne Angriffe gegen diejenigen, die mit vollem Rechte an der richtigen Ansicht festhalten, dass, wie in den übrigen Vorschriften der heiligen Liturgie, so auch in Bezug auf die Einheit und auf die Gleichförmigkeit des Gesanges nur allein der Autorität des apostolischen Stuhles Folge zu leisten sei. Jedoch was immerhin Verwerfliches sich in diese Sache eingeschlichen haben mag, da die zu besagtem Zwecke in Arezzo versammelt gewesenen unserem heil. Vater Leo XIII. in Bezug auf dieselbe Angelegenheit einige Beschlüsse oder

Wünsche demütigst unterbreiteten und seinen Machtspruch anriefen, so berief Se. Heiligkeit in Anbetracht der Wichtigkeit der Sache einen besonderen Ausschuss der Kongregation der heil. Riten, bestehend aus mehreren derselben angehörenden Kardinälen und offiziellen Vorständen, zu ihrer Behandlung. Diese besondere Kongregation versammelte sich am unten bezeichneten Tage im Vatikan und fasste nach reiflicher und eingehender Prüfung der Sache, sowie nach Erwägung alles desjenigen, was dazu gehört, und nach Einholung der Ansichten hocherfahrener Männer, vorbehaltlich der allerhöchsten Genehmigung Sr. Heiligkeit, folgenden Beschluss:

Die vom Kongress von Arezzo im letztverflossenen Jahre ausgesprochenen und von demselben dem apostolischen Stuhle vorgetragenen Beschlüsse oder Wünsche, betreffend die Zurückführung des liturgischen gregorianischen Gesanges zur alten Tradition, können, so wie sie lauten, nicht angenommen noch gutgeheissen werden. Denn wenngleich es den Pflegern des Kirchengesanges auch stets erlaubt gewesen ist und freigestanden hat und ebenso für die Folge freistehen und erlaubt sein wird, aus wissenschaftlichen Gründen zu erforschen, welche die uralte Form des besagten Kirchengesanges, und welche in der Folge seine Entwicklungsphasen gewesen sein mögen, geradeso wie in Bezug auf die alten Riten der Kirche und die sonstigen Teile der Liturgie hochgelehrte Männer in sehr lobenswerter Weise zu erörtern und zu forschen gepflogen haben, so sei nichtsdestoweniger als authentische und rechtmässige Form des gregorianischen Gesanges heutzutage nur diejenige zu betrachten, welche auf Grund der Anordnungen des Konzils von Trient durch Paul V. und Pius IX. hochseligen Andenkens und durch Se. Heiligkeit Papst Leo XIII., sowie durch die Kongregation der heil. Riten, entsprechend der in Regensburg veranstalteten Ausgabe, gutgeheissen und bestätigt worden als diejenige, welche allein jene Weise des Gesanges enthält, deren sich die römische Kirche bedient. Deshalb dürfen in Bezug auf diese Authentizität und Rechtmässigkeit bei denjenigen, welche der Autorität des apostolischen Stuhles aufrichtig beipflichten, weder Zweifel noch weitere Erörterungen mehr stattfinden. Damit aber der bei der heiligen Liturgie, im engeren Sinne genommen, zur Anwendung kommende Gesang überall gleichförmig werde, so sollen in den neuen Ausgaben von Missalen, Ritualen und Pontifikalen diejenigen Teile, welche durch musikalische Noten bezeichnet sind, nach der Norm der oben erwähnten, vom heil. Stuhle approbierten Ausgabe ausgeführt werden, als derjenigen, welche (wie der einem jeden Buche vorangedruckte Titel selbst besagt) den eigenen liturgischen Gesang der römischen Kirche enthält, so dass sie dem Texte dieser Ausgabe gänzlich entsprechen. Im übrigen, obschon sie, nach dem Beispiele des höchst weisen Verfahrens des apostolischen Stuhles, wo es sich um Herbeiführung der Gleichförmigkeit in der kirchlichen Liturgie handelte, die vorerwähnte Ausgabe den einzelnen Diözesen nicht vorschreibt, so ermahnt sie nichtsdestoweniger abermals dringend alle hochwürdigsten Oberhirten und alle, welche sich mit Kirchengesang beschäftigen, dafür Sorge zu tragen, dass diese Ausgabe behufs Erhaltung der Gleichförmigkeit des Gesanges in der heil. Liturgie zur Annahme komme, wie schon mehrere Diözesen in lobenswerter Weise sie angenommen haben. — Also verordnet am 10. April 1883.

Nachdem aber über alles dieses durch den unterzeichneten Sekretär dem heiligen Vater Papst Leo XIII. getreuer Bericht erstattet worden, hat Se. Heiligkeit das Dekret der heil. Kongregation genehmigt, bestätigt und zu veröffentlichen befohlen am 26. gleichen Monats und Jahres.

L. ✠ S. **D. Cardinalis Bartolinius** S. R. C. Præfectus.

Laurentius Salvati S. R. C. Secretarius.

Index alphabeticus

cantionum et rerum liturgicarum Sacerdotibus et Clericis convenientium.

Absolutio in officio Matut. *p.* 139
Æterne Rex altissime (Hymnus) 165
Alleluja in Missa Sabbati sancti 164
Alma Redemptoris Mater (Antiphona) 134
Asperges me 149
Ave Regina (Antiphona) 134
Ave sanctum Chrisma 165
Ave sanctum Oleum 161
Bemerkungen, allgemeine, für Kleriker 185
Benedicamus in Missa 115
Benedicamus in officio divino 132 seq.
Kerzen-, Aschen-, Palmen-, Osterkerzen- und Taufwasserweihe 155 seq.
Benedictio Hebdomadarii in Matutino 140
Benedictio Pontificalis 167
Bücher, liturgische, 70
Canticorum toni 123
Capitulum in Officio 128
Confiteor 112
Credo in unum Deum 96
Deus in adjutorium 125
Domine labia mea 136
Dominus vobiscum 86
Ecce lignum crucis 162
Ego sum (Antiph. ad Bened.) 168
Epistola 92
Evangelium 94
Exsultabunt (Ant. in exsequiis) 168
Exsultet jam Angelica turba 157
Flectamus genua 90
Gloria, Intonationes 85
Gloria, laus et honor 156
Humiliate capita vestra 90
Intervallübungen 43 seq.
Ite missa est, Toni 110 seq.
Jube domne benedicere 140
Lamentationis Tonus 142
Lectionis Tonus 141
Libera me Domine (Respons.) 126
Litaniæ de B. M. V. 152
Litaniæ de omnibus Sanctis 149 u. 150
Litaniæ de Ss. Nomine Jesu 152
Lumen Christi 167
Martyrologium *p.* 147
Orationum Tonus ferialis 89
Orationum Tonus festivus 87
„ „ simplex ferialis 89
„ „ in Parasceve 91
O Redemptor 161
Oremus vor dem Offertorium 96
Pange lingua (Hymnus) 165
Pater noster, Tonus ferialis 110
Pater noster, Tonus festivus 109
Pax Domini 111
PRÆFATIONUM CANTUS FERIALIS 106
PRÆFATIONUM CANTUS FESTIVUS 97
Procedamus in pace 155
Prophetiæ Tonus 163
Psalmorum Toni feriales 123
Psalmorum Toni festivi 120
Regina cœli (Antiphona) 134
Requiescant in pace 126
Responsorium breve (in horis canonicis) 145
Sacris solemniis (Hymnus) 165
Salutis humanæ Sator (Hymnus) 165
Salve Regina (Antiphona) 134
Si iniquitates (Ant. in exsequiis) 168
Sit nomen Dñi (Ant. in exsequ.) 169
Te Deum laudamus 142 u. 167
Tonus peregrinus 122
Veni Creator Spiritus (Hymnus) 166
Veni sancte Spiritus (Antiph.) 166
Verbum supernum (Hymnus) 165
Vers. Toni in Officio divino 129
„ „ in Commemoratione 131
„ „ in hebdomada sancta 130
„ „ in Officio Defunct. 130
Vespere autem Sabbati 164
Vidi aquam 148
Vortrag des Altargesanges 185
„ der gesangartigen Lesungen 212
„ der metrisch. Hymnen 215
„ der nicht metrischen Hymnen, Präfationen, Litaneien etc. 219
Wert des Chorals 12
Wirkung des Textes und der Aussprache 204

Inhaltsverzeichnis.

§§.
Vorwort zur 9. Auflage . . . . Seite III
1. Begriff des Chorals 1
2. Abriss seiner Geschichte 3
3. Wert des Chorals 12
4. Einteilung 16

A. Vorkenntnisse.

5. Namen der Töne, Bildung der Tonleiter 17
6. Verbindung der Töne, Intervalle 23
7. Notensystem, Schlüssel 24
8. Rhythmus, Ruhepunkte 31
9. Stimme, Sprache 34
10. Leseregeln, Betonung der Silben 39
11. Treffübungen 43

B. Kenntnis.

a) Theoretischer Teil.

12. Entwicklung der Oktavengattungen 50
13. Namen und Unterschiede der Oktavengattungen 54
14. Merkmale der Kirchentonarten 57
15. Wesen und Eigenschaften des I. bis IV. Tones 59
16. Wesen und Eigenschaften des V. bis VIII. Tones 61
17. Transposition 63
18. Über die Diësis im gregorianischen Choral 67

b) Praktischer Teil.

19. Die liturgischen Bücher 70
20. Kirchenjahr und Kirchenkalender 75
21. Einrichtung des römischen Missale (Graduale) und Breviers . 79

Das heilige Messopfer.

22. Introitus. Kyrie. Gloria. 82
23. Die Orationsgesangsweisen 86
24. Von der Epistel bis zur Präfation 91
25. Feierlicher Präfationsgesang 97
1. De Nativitate 98
2. De Epiphania 99
3. In Quadragesima 100
4. De Cruce 100
5. In Die Paschæ 101
6. De Ascensione 102
7. De Pentecoste 102
8. De Ss. Trinitate 103
9. In Festis B. Mariæ Virg. 104
10. De Apostolis 105
11. Præfatio communis 106

26. Ferialer Präfationsgesang . . . . Seite 106
27. Pater noster. Communio 109
28. Ite Missa est. Benedicamus Domino 113

Die kirchlichen Tagzeiten.

29. Die kirchliche Psalmodie 117
30. Psalmengesang in tono duplici et semiduplici 120
31. Ferialgesang der Psalmen, die Cantica 123
32. Vesper, Completorium 125
33. Matutin und Laudes 136
34. Prim. Terz. Sext. Non. 144

Die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

35. Die Weihwasserausteilung an Sonntagen, der Litaneiengesang 148
36. Die Kerzen-, Aschen-, Palmen-, Osterkerzen- und Taufwasserweihe 155
37. Die Messe am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag . 160
38. Verschiedene Intonationen 164
39. Über die Begleitung der Orgel beim gregor. Choral . . 169

C. Erkenntnis.

I. Allgemeine Andeutungen.

40. Für Kleriker 185
41. „ Dirigenten 190
42. „ Organisten 195
43. „ Sänger des gregorianischen Chorals 201

II. Winke über den Vortrag.

44. Wirkung des Textes und der Aussprache auf Notenzeichen und Ton 204
45. Psalmen. Gesangartige Lesungen 212
46. Die metrischen Hymnen 215
47. Die nicht metrischen Hymnen, Präfationen, Litaneien etc. . 219
48. Die wechselnden Messgesänge, die Antiphonen, die Responsorien nach den Lectionen 222

Verzeichnis der Abkürzungen und Ausdrücke des römisch-kathol. Diözesankalenders, mit Übersetzung und Erklärung . . 230
Anhang mit Neumentabellen 238
Deutsche Übersetzung des Breve „Romanorum Pontificum sollicitudo“ vom 23. April 1883 243
Verzeichnis der Intonationen und Gesänge für die Kleriker und Priester 246

Druckfehler:

S. 32, 3. Zeile von unten, lies: Das Abzählen (statt Abkürzen).
S. 52 bei der Skala des *modus plag.* lies D E F (statt E E F etc.)



